valentina pisanty

CÓMO SE LEE UN CUENTO POPULAR

INSTRUMENTOS PAIDÓS
Colección dirigida por Umberto Eco

Esta colección de «instrumentos» se propone ofrecer manuales básicos, claros, con la máxima información, que analicen a fondo el estado actual de una cuestión, sin olvidar los antecedentes históricos, y tratando de aclarar las líneas tendenciales que se perfilan en un futuro inmediato.

¿De cuántas maneras puede leerse el cuento popular? Este libro se propone el objetivo de comprender el modo en que el cuento, entendido como género narrativo, alienta una multiplicidad de lecturas y estimula un acceso abierto. Por eso aborda el tema desde el punto de vista semiótico y analiza el complejo juego interpretativo que se establece entre el texto del cuento y su destinatario.
En la obra, así, las consideraciones de orden teórico van acompañadas de una investigación histórica acerca de los que han sido —en los siglos pasados y en el ámbito de la cultura occidental— los destinatarios privilegiados del cuento, en la convicción de que este último no está dotado de una configuración propia, sino que se adapta a los diversos contextos culturales en los que se inscribe en cada oportunidad.
Valentina Pisanty se doctoró en Artes, Música y Espectáculos por la Universidad de Bolonia con una tesis de orientación semiótica titulada *La cooperación interpretativa en el cuento popular* (1992).

EDICIONES PAIDÓS

Cómo se lee un cuento popular

Instrumentos Paidós / 14
Colección dirigida por Umberto Eco

1. O. Calabrese - *El lenguaje del arte*
2. M. Wolf - *La investigación de la comunicación de masas*
3. G. Stefani - *Comprender la música*
4. M. T. Serafini - *Cómo redactar un tema*
5. A. Costa - *Saber ver el cine*
6. M. De Marinis - *El nuevo teatro, 1947-1970*
7. F. Casetti y F. di Chio - *Cómo analizar un film*
8. M. T. Serafini - *Cómo se estudia*
9. A. Campiglio y V. Eugeni - *De los dedos a la calculadora*
10. D. Barbieri - *Los lenguajes del cómic*
11. M. Wolf - *Los efectos sociales de los media*
12. M. T. Serafini - *Cómo se escribe*
14. V. Pisanty - *Cómo se lee un cuento popular*

Valentina Pisanty

CÓMO SE LEE UN CUENTO POPULAR

Ediciones Paidós
Barcelona · Buenos Aires · México

Título original: *Leggere la Fiaba*
Publicado en italiano por Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milán

Traducción de Juan Carlos Gentile Vitale

Cubierta de Julio Vivas

1.ª edición, 1995

© 1993 by Gruppo Editoriale Fabbri Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milán
© de todas las ediciones en castellano, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona y Editorial Paidós, SAICF Defensa, 599 - Buenos Aires

ISBN: 84-493-0122-X
Depósito legal: B-10.614/1995

Impreso en Edim, S.L.
Badajoz, 145 - 08018 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

SUMARIO

Introducción . 9

1. El cuento popular como género narrativo . . . 15
1.1. Los géneros literarios . 15
1.1.1. El círculo hermenéutico y el horizonte de espera . 17
1.1.2. Innovación y conservación. 20
1.1.3. Carácter artístico dentro del género . 21
1.2. El género narrativo . . . 23
1.2.1. Narrativas escritas y orales. . 26
1.3. El género del cuento popular 30
1.3.1. Las características del cuento . 31
1.3.2. El papel del lector u oyente en el género de los cuentos. 47

2. Los destinatarios del cuento popular. 53
2.1. *Background* histórico . 53
2.2. Los destinatarios del cuento hoy. 68
2.3. La interacción de lecturas sucesivas 73
2.4. El destinatario infantil . 76

3. Lecturas adultas del cuento popular 85
3.1. Interpretación y uso. . 85
3.1.1. Lecturas psicoanalíticas . . . 88
3.1.2. Lectura etnológica. 94
3.1.3. Lectura mitológica. 99
3.1.4. Lectura «lunar». 103
3.1.5. Lectura químico-metalúrgica . . 104

3.1.6. Lectura femenina. 106
3.1.7. Lecturas histórico-ideológicas 109
3.2. Conclusiones 113

4. Comparación de diferentes versiones de *Caperucita roja* 117
4.1. Versiones clásicas. 117
4.1.1. Tabla recapitulativa. 134
4.2. Reescrituras para niños . . 140
4.2.1. Tabla recapitulativa . . 156
4.3. Reescrituras para adultos. . 171
4.3.1. Reelaboraciones paródicas y ejercicios de estilo 171
4.3.2. Cuentos satíricos. 176
4.3.3. Cuentos para adultos . . 181

5. Conclusiones. 185
6. Apéndice 195

Bibliografía . 203

Introducción

La influencia que el cuento tradicional ejerce sobre nuestra vida no se agota con el tiempo, sino que nos acompaña durante todo el curso de nuestra existencia. A pesar del hecho de que la cultura occidental moderna haya relegado el cuento al ámbito de los niños, privándolo oficialmente de su antiguo público de adultos, nuestra vida cotidiana está penetrada de remisiones y de referencias a los cuentos. ¿Cuántas veces, para interpretar el comportamiento ajeno o para explicar situaciones sociales complejas, se recurre a ejemplos tomados de los cuentos? Así, se habla habitualmente de mujeres afectadas por el síndrome de Cenicienta, o bien podemos referirnos a un uxoricida llamándolo Barbazul o a un joven enamorado rebautizándolo como Príncipe Azul.

Para no hablar de los medios de comunicación de masas que se han adueñado del repertorio de cuentos populares, y que lo utilizan según sus específicas finalidades comunicativas: Caperucita roja puede convertirse en la estrella de una campaña publicitaria para un jabón; muchísimas novelas, historietas y películas se basan en tramas tomadas fundamentalmente de los cuentos. Existen incluso numerosas versiones pornográficas de los cuentos clásicos.

Que quede claro que no estoy en absoluto criticando este uso excesivo del cuento: al contrario, una de las principales tesis de este libro es precisamente que los cuentos son un género narrativo hecho a propósito para ser usado, o sea, sometido a los fines específicos del usuario y adaptado a las situaciones particulares en que se encuentra en cada

ocasión. En efecto, incluso cuando una madre cuenta una historia a sus hijos adapta la narración a los que, en su opinión, son los gustos de su público, y quizá la aprovechará para introducir en el curso del relato alguna amonestación o algún mensaje educativo particularmente orientado.

Cada vez que contamos un cuento –sea de manera directa o enmascarada– tratamos de elegir las palabras y de estructurar el discurso para que se adapte a la imagen que nos hemos hecho de nuestro oyente. El mismo razonamiento se puede aplicar al cuento escrito, que lleva en su interior unas precisas indicaciones sobre el tipo de lector previsto.

A partir de esta constatación, he intentado aplicar algunos de los instrumentos teóricos derivados de la disciplina de la semiótica a este particular género narrativo que, a pesar de su extensa difusión, hasta ahora ha sido poco estudiado desde el punto de vista de la teoría de la interpretación.

En particular, me he valido de algunos conceptos recurrentes en la obra de Umberto Eco y de otros estudiosos que se han ocupado de cerca del problema de la recepción literaria (remito a los lectores a la bibliografía).

Para poder comprender este libro no se necesitan particulares conocimientos semióticos. He intentado explicar los (pocos) términos técnicos a medida que eran introducidos en el discurso, haciendo además uso de las notas a pie de página para sugerir alguna lectura de profundización. Por lo que se refiere a algunas ideas de fondo, cuya comprensión es indispensable para una adecuada lectura del libro, trataré de aclararlas anticipadamente.

Como decía, cada vez que un hablante o un escritor envía un mensaje (una frase, una carta, una novela, un tratado), intenta estructurarlo según el tipo de destinatario previsto. En efecto, para que resulte comprensible un texto requiere la intervención activa del lector que llene los espacios vacíos de los que está necesariamente entretejido. En consecuencia, «la cooperación por parte del lector [for-

ma] parte de la estrategia generativa puesta en funcionamiento por el autor» (Eco, 1979: 7).

Es posible, pues, extraer de cualquier texto un retrato del *lector modelo* inscrito en él. El lector modelo no se corresponde con ningún lector de carne y hueso (con el *lector empírico* individual), sino que se ha de concebir en sentido abstracto como una estrategia textual empleada por el autor para anticipar y dirigir los movimientos interpretativos del posible lector.

El autor no sólo prevé la competencia (lingüística, enciclopédica, ideológica) de su lector; también se esfuerza por construir activamente dicha competencia, o sea, por plasmar al destinatario modelo de la manera que él considera adecuada para una correcta recepción de su texto.

En el acto concreto de la lectura se verifica un complejo juego de *cooperación textual*. Se invita al lector empírico a que interprete el texto siguiendo las indicaciones que el texto mismo le proporciona. En el caso de un cuento, por ejemplo, al lector se le pide implícitamente que no asuma una actitud crítica con relación a las numerosas inverosimilitudes que pueblan el universo maravilloso y, por tanto, que no se sorprenda si en su interior los animales hablan. En otras palabras, el autor y el lector negocian continuamente las «reglas del juego» que están en la base de la interpretación del texto. También puede suceder que el usuario no se identifique con el lector modelo y se niegue a cooperar con el texto, proporcionando una *interpretación aberrante* de éste, es decir, una clave de lectura que no estaba prevista en el momento de la producción, lo cual indica una divergencia entre los códigos del emisor y los del destinatario.

El cuento representa un campo de investigación particularmente fértil en este sentido: muchísimas de las lecturas adultas del cuento representan unas claras desviaciones respecto de las intenciones más manifiestas del texto. Leer *Caperucita roja* en clave psicoanalítica o químico-metalúr-

gica (véase cap. 3) significa concederse un notable margen de libertad interpretativa.

La pregunta que hay que plantearse, en este punto, es: ¿de qué modo el cuento, en cuanto género narrativo dotado de determinadas características estructurales, favorece esta multiplicidad de recorridos de lectura? Para responder, dedico el primer capítulo a una descripción del género de los cuentos y del tipo de uso (codificado por las reglas del género) que éste prevé y estimula.

En el segundo capítulo me ocupo de la historia de los destinatarios del cuento. Éste representaba primero una forma de entretenimiento que involucraba a toda la comunidad, independientemente de cualquier discriminación de edad, y sólo con la llegada de la cultura tipográfica fue dejado al margen del sistema literario, en una zona de subliteratura dedicada preferentemente a la infancia.

Luego se pasa al debate sobre la verdadera identidad, hoy, de los destinatarios del cuento: es evidente que en muchos casos se puede hablar por lo menos de un doble destinatario (niño/adulto) del texto del cuento. El esquema se complica si se considera que cada nueva lectura de un texto ya leído en el pasado debe ajustar las cuentas con el recuerdo de las lecturas precedentes. Releyendo uno de los cuentos clásicos para la infancia, el adulto no puede menos que pensar en el significado que tenía para él cuando era niño.

La tercera parte (dedicada a algunas de las más autorizadas lecturas adultas de *Caperucita roja*), además de indicar la heterogeneidad de las respuestas personales que puede suscitar el cuento, introduce la distinción entre interpretación y uso de los textos, central en esta investigación.

Por último, propongo una comparación entre diferentes versiones de *Caperucita roja* (versiones clásicas, reescrituras para niños, reescrituras para adultos, parodias), intentando individualizar en cada una el retrato del lector medio que dirige su narración.

El primer agradecimiento es para Umberto Eco por la atención con la que ha seguido las diversas fases de este trabajo. Agradezco a Antonio Faeti y a Paola Pugliatti por haber enriquecido mi investigación con sugerencias que se han revelado esenciales.

Por último, agradezco a Cetty, Maurizio y Alasdair, con los que he discutido los distintos momentos de elaboración del texto. A ellos dedico este libro.

1. El cuento popular como género narrativo

1.1. Los géneros literarios

El género literario es «el lugar donde una obra entra en una compleja red de relaciones con otras obras» (Corti, 1976: 156). Es ingenuo pensar que la actividad creativa de un autor está totalmente desenganchada del conjunto de las obras que la han precedido y de las «reglas del juego» que éstas han instituido. En efecto, cada autor escribe dentro de un sistema de convenciones preexistentes, más o menos flexibles, sin las cuales él se vería obligado a volver a partir de cero cada vez que decidiera tomar la pluma. En cambio, como sabemos, el escritor da por descontada la existencia de determinadas reglas comunes, a partir de las cuales elabora su poética personal.

Naturalmente, es libre de transgredir las reglas compartidas –y en ciertos casos el valor artístico de una obra está estrechamente relacionado con la desviación respecto de la norma aceptada–, pero la misma transgresión se mide en relación con el sistema preexistente de convenciones. Sea como sea, el autor no puede hacer caso omiso del código del género dentro del que se mueve: ante todo porque el autor no vive en el vacío, sino que es un individuo históricamente determinado que lleva en sí el bagaje de expectativas y de creencias propio de su cultura. Cada escritor integra su trabajo en el ámbito de una determinada tradición, incluso en el caso de que declare que quiere romper todos los puentes con el pasado.

A menudo se subestima la importancia de la continuidad de la tradición como valor de fondo de la actividad in-

novadora del artista. Sin embargo, no hay que olvidar que incluso la más radical de las revoluciones no constituye más que una mutación relativamente limitada dentro de una red de relaciones que permanecen casi inalteradas:

> Incluso donde la vida se modifica de modo borrascoso, como en las épocas de revolución, en la pretendida mutación de todas las cosas se conserva del pasado mucho más de lo que cualquiera pueda imaginar, y se une a lo nuevo adquiriendo una renovada validez. (Gadamer, 1960)

Además, por más que sea concebible, una obra de arte que estuviera totalmente compuesta de elementos originales sería absolutamente incomprensible. La condición indispensable para que un mensaje adquiera algún significado para sus destinatarios es que contenga un número suficiente de elementos conocidos a fin de que los usuarios puedan «colgar» de ellos las informaciones nuevas. Entramos así en la perspectiva de la recepción, que es la que aquí más nos interesa –sabiendo que producción y recepción del texto literario representan dos caras de la misma moneda y, por tanto, no pueden ser totalmente escindidas.

Antes de empezar a leer un texto dado, cada uno de nosotros parte con una competencia literaria derivada de la anterior asimilación de las «reglas del juego» de ese género determinado. Nuestro sistema de expectativas puede verse confirmado después de la lectura: es el caso de los textos que se atienen fielmente a las reglas del género, como ciertos folletines o como la letra de cualquier cancioncilla que reitere cansadamente la rima entre «corazón» y «pasión». O bien podemos advertir una divergencia respecto de nuestras expectativas. En este caso, podríamos ser inducidos a modificar nuestro esquema mental relativo al género en cuestión (pero podríamos también no serlo: piénsese en la parodia, una típica forma de repetición y de variación que funciona justamente cuando el lector la pro-

yecta sobre el esquema conocido, reconfirmándolo); de todos modos, un uso inflexible, orientado a reconfirmar los esquemas preexistentes más que a modificarlos, corre el riesgo de obstaculizar la cooperación textual y de activar una interpretación incompleta o aberrante del texto. La eficacia de la comunicación literaria depende en gran parte del delicado equilibrio entre lo que es familiar y, por tanto, reconocible en el texto, y la informatividad[1] derivada de una divergencia respecto de la norma. En otras palabras, si por un lado un texto que se atenga servilmente a las reglas del juego resulta comprensible pero escasamente informativo (y, pór tanto, no estético), por el otro una total desviación de toda norma precedentemente conocida es fuente de desorientación para el lector, que se encuentra privado de los asideros indispensables para la comprensión del texto.

La referencia a la teoría de la información para valorar si un texto tiene calidad artística o no implica una esquematización del problema, hecho así más lineal. Sin embargo, semejante simplificación no tiene en cuenta las posibles excepciones: siempre puede darse el caso de un texto fiel a las reglas del género y no obstante revestido de valor artístico por parte de una cierta cultura estética. En cualquier caso, la transgresión de los códigos no es una condición suficiente para determinar la calidad artística de un texto.

1.1.1. El círculo hermenéutico y el horizonte de espera

Toda comprensión –dice Heidegger– articula una precomprensión. El intérprete, en el encuentro con el texto,

1. Para el concepto de «informatividad» se remite a Eco, 1962 (págs. 95-151), donde se propone una equivalencia entre información (entendida en sentido matemático) y no-probabilidad u originalidad. En otras palabras, un mensaje es tanto más rico en información cuanto más inesperado o ambiguo resulta.

parte siempre con unos prejuicios, con un proyecto de sentido que aplica a la comprensión. Esta última consiste en la elaboración de dicho proyecto preliminar, que se modifica constantemente a partir de lo que resulta de la ulterior penetración del texto. Podemos partir de la noción de círculo hermenéutico para enlazar de nuevo con el discurso sobre los géneros.

El esbozo preliminar de sentido se forma sobre la base de una competencia con la que el lector ya cuenta antes de leer el texto y que deriva de la anterior comprensión de otros textos: «Ningún texto es leído independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos» (Eco, 1979: 81). Esta competencia intertextual interviene en un primer encuentro con el texto, gracias a determinadas indicaciones explícitas que este último proporciona al destinatario, permitiéndole así situar ese texto dentro de un sistema preexistente de tipos (los géneros) codificado en la memoria. Las indicaciones sobre la pertenencia de un texto a un determinado género conciernen a las posibilidades tanto temáticas (contenidos, temas, motivos) como formales (registros lingüísticos, fórmulas recurrentes). Frente a un relato que empiece con la fórmula «érase una vez» (dispositivo formal) y que prosiga introduciendo, como protagonista de las vicisitudes, a un rey y una reina (plano temático), es legítimo esperar que se trate de un cuento más que de un manual técnico.

La hipótesis inicial se afina a medida que el destinatario avanza en su lectura y modifica, si es necesario, su horizonte de espera. Jauss (en Holub, 1989: 42) define este último como «un conjunto preexistente de reglas que oriente la comprensión del lector (del público) y que le permita activar una recepción adecuada».

El sistema de expectativas del lector se confronta con el texto, que puede confirmar el proyecto preliminar de sentido o, por el contrario, ponerlo en crisis. En el segundo caso, al lector se le pide un mayor esfuerzo interpretativo, que

consiste en adaptar sus esquemas preexistentes a una circunstancia imprevista.

Nos encontramos frente a la dialéctica entre asimilación y acomodación descrita por Piaget como principio constitutivo de la actividad cognitiva. En el intento de dar un sentido a la realidad que nos rodea, mientras por un lado tendemos a interpretar situaciones desconocidas a partir de los conceptos que ya hemos asimilado e interiorizado, por otro se pone a prueba una y otra vez nuestro bagaje conceptual y hay que reelaborarlo constantemente.

Gadamer afirma que el acto interpretativo vive en el espacio entre familiaridad y extrañeza. La interacción entre estos dos polos de la comprensión es la responsable de las transformaciones que se verifican en los géneros literarios.

Los géneros literarios se transforman en el tiempo. La suya no es una evolución lineal, sino una especie de lucha incesante con los géneros contiguos, que se recortan un espacio virtual en el sistema global, de donde surge la necesidad de afrontar un estudio del sistema, aislado en un determinado momento de su evolución, antes de pasar a la investigación del desarrollo histórico de los géneros concretos.

Véanse, por ejemplo, las conexiones que la novela mimética, por un lado, y la narración fantástica, por otro, mantienen con lo fabuloso:

> En la novela mimética [...] todos los elementos de la sorpresa se toman habitualmente de lo fabuloso, después de haberles dado una apariencia de naturaleza [...]. La narración fantástica muy a menudo recurre a los mismos elementos, pero en vez de esconderlos los enfatiza y los pone plenamente en relieve.
>
> (Ceserani, en AA. VV., 1983: 25)

Es teóricamente posible construir un cuadro de rasgos distintivos cuya presencia o ausencia determina la identidad de cada género en relación con los géneros contiguos.

Jauss (en Genette y Todorov, 1986: 66-67) individualiza, como las tres fases fundamentales de la evolución de un género, la canonización, la creación de automatismos y el cambio de funciones. La primera fase corresponde a la curva ascendente de un determinado género que, inicialmente cultivado por una minoría (o incluso tal vez por un solo autor), se difunde hasta conquistar una posición privilegiada dentro de una cultura dada. Posteriormente, da lugar a fenómenos de imitación y reproducción formal de sus esquemas. Es inevitable que la imitación manierista de los modelos estilísticos de un género determinado acabe por dar lugar a un juego estéril y escasamente informativo.

Una vez perdida su carga innovadora y su función social, el género es sustituido por géneros nuevos y es empujado a la periferia del sistema, donde está destinado a permanecer a menos que esté en condiciones de acoger temas nuevos o de cambiar de función (por ejemplo, cambio de destinatario en el caso del cuento).

1.1.2. Innovación y conservación

Hay géneros que tienden a autoconfirmarse, apuntando al polo de la familiaridad y, por tanto, a la conservación. Se trata de las clases de textos que Lotman hace remontar a la «estética de la identificación» (1970), o sea, a las clases de «fenómenos artísticos cuya estructura estaba ya dada *a priori* y en los cuales la expectativa del oyente estaba justificada por todas las construcciones de la obra». A esta categoría pertenece el género del cuento popular, que se funda en la repetición constante de funciones y de motivos familiares, como ha demostrado Propp (véase 1.3.1). En este caso, «el placer del lector consiste en encontrarse inmerso en un juego del que conoce las piezas y las reglas» (Eco, en AA. VV., 1969: 146).

La otra categoría especificada por Lotman es la de la «estética de la contraposición», en la que las expectativas del destinatario son sistemáticamente frustradas. A ella pertenecen todos los ejemplos de la vanguardia artística. En el ámbito de esta categoría es más probable que se verifiquen transformaciones; más aún, en la medida en que los textos pertenecientes a esta categoría aspiran a alcanzar el estatuto de obras de arte, es necesario que presenten desviaciones respecto de los códigos preexistentes. El lector espera ser sorprendido, siente placer por el inicial extrañamiento que le provoca la lectura. La poética de la *obra abierta*[2] se basa en la idea de la obra de arte como texto ambiguo, cuyos códigos de interpretación no los fija de una vez por todas el autor o la tradición literaria precedente, sino que se están haciendo continuamente. Según esta perspectiva, el fenómeno estético implica necesariamente una desviación de la norma, aunque no todas las desviaciones son estéticas: «se tiene ambigüedad estética sólo cuando a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido» (Eco, 1975: 330). La divergencia respecto de la norma se ejerce, por un lado, en relación con el uso cotidiano del lenguaje y, por otro, respecto de modelos estilísticos previamente aceptados, entre los que figuran los géneros.

1.1.3. Carácter artístico dentro del género

La noción de género choca con la concepción del arte como transgresión de los códigos preexistentes.

2. Sobre este concepto se remite, naturalmente, a Eco, 1962. Eco acuña la expresión «obra abierta» para referirse a las composiciones artísticas que, en vez de organizarse según configuraciones cerradas, tienden a promover al intérprete al papel de polo activo de la comunicación artística, apuntando sobre la máxima ambigüedad posible del mensaje estético.

El problema fundamental es que los géneros literarios tienden a la conservación más que a la innovación, aunque, como hemos visto, siempre es posible que una obra se inserte en un determinado género pero, al mismo tiempo, transgreda algunas de sus reglas (Marchese, 1978: 134).

Habitualmente, para garantizar la estabilidad del género están los autores menores y los epígonos, quienes se limitan a mantener intactas las convenciones ya codificadas. El artista, por el contrario, introduce en el programa del género un elemento de invención, con lo que provoca un proceso de mutación del código.

Allí donde la producción del texto no sea atribuible a un autor único, entendido como «emisor al que referir las modalidades de uno o más mensajes» (Marchese, 1978: 36), la cuestión del carácter artístico del texto se vuelve irrelevante. Éste es el caso del género del cuento popular, que hunde sus raíces en el contexto cultural de una comunidad histórica.

La estructura narrativa de los cuentos de la tradición oral está hipercodificada, es decir, que responde a precisas convenciones culturales sobre el «modo» de la narración, y de ello deriva la extremada estabilidad de los cuentos populares en el tiempo. En el ámbito de este particular género literario no es posible concebir el texto como el producto de una mente creadora individual, responsable de las eventuales innovaciones introducidas respecto del código básico, precisamente porque la noción de un autor individual no se compagina con la de la tradición oral. Como máximo podrá haber narradores particularmente dotados que de vez en cuando modifican el texto, enriqueciéndolo con detalles originales y adaptándolo a la particular situación de enunciación. Es también posible que estas innovaciones individuales sean posteriormente codificadas para luego entrar de forma estable en la tradición oral relativa a un determinado cuento. En efecto, sabemos que, a pesar de su tendencia a la conservación, también los cuentos populares han

sufrido cambios en el curso de los siglos. Sin embargo, es un hecho que, en ausencia de un autor que asuma la paternidad del texto, hablar de carácter artístico del cuento resulta por lo menos difícil. Para entendernos, puede ser fructífero estudiar los cuentos de Perrault o de los Grimm en cuanto textos estéticos, pero no se puede hacer lo mismo a propósito de los cuentos de la tradición oral, a menos que el intérprete mismo asuma la tarea de conferir al texto una «delegación de carácter artístico», según las tesis de los más vehementes defensores de la libertad total del intérprete respecto de la *intentio operis*.[3]

La reticencia a estudiar los cuentos populares como textos estéticos quizá deriva del prejuicio romántico que ve la obra de arte como producto del talento creativo del genio: es útil preguntarse si incluiríamos los cuentos literarios de Perrault o de los Grimm en la categoría de los textos estéticos si no conociéramos la identidad de sus autores.

1.2. El género narrativo

La prosa narrativa se distingue, desde la antigüedad, de otros dos géneros de prosa: la prosa histórica (crónicas, diarios, memorias, etc.) y la prosa oratoria, sagrada y política.

El género narrativo comprende varios subgéneros, entre otros, la novela, el mito, el relato y el cuento (Marchese, 1978: 250).

3. Sobre este concepto, para los usos en teoría narrativa, véase Eco, 1979 y 1991. La *intentio operis* es lo que el texto dice en referencia a la propia coherencia contextual y a los sistemas de significación a los cuales se remite. Se opone, por un lado, a la *intentio auctoris* (el sentido que el autor atribuye al texto) y, por otro, a la *intentio lectoris* (lo que el destinatario encuentra en el texto en referencia a los propios sistemas de significación, independientemente de las intenciones más manifiestas del texto).

La categoría de las narrativas es difícil de definir porque la gama de textos que se pueden remitir a ella es muy vasta. Por otra parte, como observa Levorato (1988), es innegable que en el interior de nuestra cultura cada miembro posee un conocimiento intuitivo que le permite distinguir un texto narrativo de otros tipos de texto. El siguiente paso consiste en transformar este conocimiento intuitivo en una serie de criterios, más o menos específicos, que permitan proporcionar una definición unívoca de la categoría en cuestión.

Según la definición propuesta por Aristóteles en la *Poética*, es suficiente con que un agente, aunque no sea humano, pase de un estado inicial a un estado final a través de una serie de mutaciones intermedias concatenadas causal y temporalmente.

Esta definición no distingue entre narrativas naturales y artificiales, y acoge en la categoría de la narrativa también a las descripciones científicas (véase Eco, 1979: 108). Se plantea, por tanto, el problema de individualizar criterios más selectivos específicamente aplicables a la narrativa artificial, que es distinta de la narrativa natural porque «se refiere a individuos y hechos atribuidos a mundos posibles» y no a «eventos presentados como realmente sucedidos» (Eco, 1979: 70). En resumen, es preciso poder distinguir un artículo periodístico (que presumiblemente se refiere a eventos realmente sucedidos) de un relato inventado. Puesto que nosotros estamos diariamente llamados a realizar semejante operación mental, que la mayoría de las veces nos sale muy bien, es preciso concluir que, conscientemente o no, hemos interiorizado un «paquete» de instrucciones que aplicamos constantemente a nuestras lecturas y que nos permite catalogarlas cómodamente.

En términos estructuralistas, un texto narrativo comprende una o más secuencias –unidades narrativas funcionales evidenciables a nivel del contenido (Marchese, 1978: 288)–, en cuyo centro hay unos personajes, dotados de de-

terminadas propiedades. El texto se puede descomponer en un cierto número de acciones organizadas en una secuencia cerrada, donde cada acción establece relaciones causales o temporales con las acciones contiguas.

Para que el texto sea narrativamente relevante es indispensable que el agente realice alguna acción inusual o inesperada, es decir, que la trama presente «disyunciones de probabilidad». El lector, al actualizar porciones sucesivas de texto, se ve continuamente llamado a formular hipótesis sobre el curso futuro de los eventos relatados. El texto mismo, en el intento de mantener vivo el interés del destinatario, estimula estas previsiones y subraya, a través de determinadas «señales de suspense», los puntos de disyunción relevantes. En el cuento y en las narraciones orales en general, por ejemplo, estas señales de suspense son particularmente marcadas cuando el narrador interrumpe el curso de los eventos para dirigirse directamente al destinatario, pidiéndole explícitamente que arriesgue una previsión: «...y adivina qué sucede ahora».

Otro rasgo característico de la narrativa artificial es que «a través de una especial fórmula introductoria (implícita o explícita) se invita al lector a no preguntarse si los hechos relatados son verdaderos o falsos» (Eco, 1979: 70). Entre los rasgos distintivos del género narrativo encontramos ya una indicación sobre el tipo de relación previsto entre el emisor y el destinatario del texto. Sin embargo, deben señalarse los casos de narraciones artificiales en las que se invita al lector a creer que los hechos narrados son verdaderos (novelas epistolares, novelas del siglo XVIII en las que el autor aparece como *editor*): la única diferencia es que en estos casos las afirmaciones que prometen la verdad son falsas. La distinción entre narrativa natural y artificial es, pues, bastante vaga y admite situaciones fronterizas entre los dos tipos ideales.

1.2.1. Narrativas escritas y orales

Northrop Frye (1957) propone una subdivisión de los géneros literarios basada en el «radical de la presentación», es decir, en el tipo de relación establecida entre el poeta y su público. Las palabras pueden ser a) recitadas frente a un espectador (teatro o *drama*); b) dichas a un oyente (épica); c) cantadas o declamadas (lírica); d) escritas para un lector (*fiction*).

En el caso del *drama*, el autor no se da a conocer al público, dejando que los personajes hablen en su lugar. En el extremo opuesto encontramos la lírica: el público se oculta al poeta, el cual es, en cierto sentido, el destinatario del texto poético.

El *epos* (narrativa oral) y la *fiction* (narrativa escrita) constituyen para Frye el área central de la literatura. En ambos casos el poeta y el público están recíprocamente presentes. Sin embargo, en el paso del *epos* a la *fiction* –paso histórico que parte del mito, atraviesa los cuentos tradicionales, la poesía didáctica y narrativa, y la prosa oratoria, para llegar a las novelas modernas y a la prosa didáctica y documental– la relación recíproca concreta se hace cada vez más teórica.

Frye subraya que «los géneros son los diferentes modos de presentar las obras literarias en un plano *ideal*, cualquiera que sea luego la realidad concreta» (Frye, 1957). Por ejemplo, un cuento escrito está destinado, en la mayoría de los casos, a ser dicho, y por eso entra en la categoría del *epos*, o representa una especie de contaminación entre los dos géneros. Algunas de las características formales del cuento (como la tendencia a la repetición, la recurrencia de fórmulas rígidas, el ritmo binario o ternario, etc.) confirman la hipótesis de la pertenencia de los cuentos a la categoría del *epos*, que para Frye presenta «una forma de versificación relativamente regular: incluso la prosa oratoria revela muchas características métricas tanto en la sin-

taxis como en la puntuación» (Frye, 1957). En el *epos* domina el «ritmo de la recurrencia» mientras que el ritmo de la prosa escrita (de la *fiction*) es el de la continuidad semántica.

La cuestión que ahora se plantea, siguiendo la clasificación propuesta por Frye, es cómo la modalidad de presentación (escrita u oral) influye en las propiedades estructurales del texto y, en consecuencia, en el modo de recepción.

La distinción entre narrativa escrita y oral elaborada por Frye la retoman Scholes y Kellogg (1966), quienes ante todo subrayan un punto pasado por alto por Frye: la herencia oral de la narrativa escrita, o sea, el hecho de que la literatura escrita emerge de la tradición oral y, durante un cierto período de tiempo, conserva algunas de sus características estructurales fundamentales. Entre éstas sobresale el uso de fórmulas (epítetos fijos) combinadas según los principios de una gramática tradicional que proporciona un número limitado de esquemas. El artista de la narrativa oral (el cantor en el caso de la poesía, el narrador en el caso de la prosa) no crea, sino que acaso recrea, pescando del patrimonio de fórmulas y *topoi* que la tradición pone a su disposición. No es un autor, sino sólo «el instrumento a través del cual la tradición asume forma tangible como *performance*» (Scholes, Kellogg, 1966).

Los destinatarios de los relatos orales pertenecen también a la tradición de la que el narrador se hace portavoz, y comparten el mismo repertorio de fórmulas y de motivos convencionales. La común pertenencia a una tradición oral hace ineficaz el concepto de *authorship* aplicado a este determinado contexto narrativo. En ausencia de un autor que reivindique la paternidad del texto, los destinatarios se sentirán legitimados para manipular el material narrativo común cuando, a su vez, asuman el papel de narradores (véase Carter, 1990: 10, sobre el «infinito proceso de reciclaje de los cuentos»). Esta actitud de libertad con relación al

texto oral ha sobrevivido incluso al paso de la forma oral a la escrita de determinados textos, como ocurre justamente con los cuentos populares: todavía hoy vemos que los narradores ocasionales, al contar nuevamente cuentos ya conocidos, adaptan los textos a las circunstancias actuales, reelaboran la trama y los distintos elementos secundarios sin sentir ni la más mínima incomodidad.

También en el plano ideológico se puede manipular y reelaborar muy fácilmente los cuentos (y la literatura para la infancia en general); así lo hacen las autoridades políticas, no tanto el narrador individual. Sabemos, por ejemplo, que el régimen fascista italiano se ocupó de cerca de la producción y de la distribución de libros para la infancia, asegurándose de su apoyo ideológico. Incluso se llegó a publicar una *Cappuccetto Rosso nell'Africa Orientale* (Lodolini, 1936). La libertad que el régimen se tomó con relación a la literatura para la infancia fue mucho más explícita y descarada que la que demostró en las relecturas en clave fascista de los libros destinados a los adultos. Faeti observa cómo «precisamente en los libros para niños» se actúa «con una orwelliana inflexibilidad que no renuncia a reescribir pasajes, a cambiar nombres, a variar el sentido de los episodios para hacer un texto del todo coherente con la ideología oficial» (Faeti, 1977: 58). Todo esto demuestra que la actitud de libertad que el narrador individual asume con respecto al texto proveniente de la tradición oral y destinado a un público infantil se puede extender a nivel supraindividual.

El relato oral ha calado en la situación concreta de enunciación en que se verifica. Las expectativas del público influyen notablemente en la narración. El narrador tiene a su disposición un cierto margen de libertad con relación a la historia, y adapta esta última al contexto comunicativo. Esta flexibilidad distingue el texto oral del escrito, que representa una unidad autónoma del contexto comunicativo. Naturalmente el lector es libre de interpretar el texto como mejor

quiera, y en este sentido se puede hablar de la apertura del texto escrito; pero esto no quita que, respecto del relato oral, la obra escrita presente un mayor grado de fijeza.

La escritura impone fijeza, mientras que la composición oral se opone en todo y por todo al concepto de un texto fijo. Pero en el paso de la forma oral a la escrita ciertos textos conservan algunas de las características formales derivadas de la lógica íntima de sus orígenes como relatos oralmente transmitidos.

Los cuentos hunden sus raíces en la tradición oral. En cierto sentido, referirse a ellos como a un género literario implica un «prejuicio tipográfico» porque, como observa Ong, el concepto de literatura no es aplicable a los textos no escritos. Lo que fácilmente se olvida es que la diferencia entre una cultura exclusivamente oral y una cultura escrita no consiste sencillamente en la presencia o no del *medium* de la escritura, sino que implica necesariamente algunas diferencias fundamentales en el modo de pensar, de expresarse y de formarse una visión del mundo. Es inevitable, pues, que unos textos nacidos en el ámbito de la tradición oral conserven algunas características estructurales muy específicas.

Todo nuestro patrimonio literario deriva en primer lugar de la tradición oral. En el paso a la forma escrita, algunos géneros han perdido la mayor parte de su herencia oral y han explorado las nuevas posibilidades ofrecidas por la escritura. Otros tipos de textos, como los cuentos, han conservado con mayor tenacidad las características de los relatos orales de la tradición. Esto se debe en parte al hecho de que, todavía hoy, los cuentos están a menudo destinados a ser escuchados más que leídos, y, por tanto, los rasgos distintivos debidos a sus orígenes orales han conservado su función relativa al contexto comunicativo originario.

Sin embargo, es preciso recordar que, desde el momento en que determinados autores han fijado de forma escrita

algunos de los cuentos de la tradición, se ha hecho posible referirse a ellos como a textos literarios y por tanto también reagruparlos en géneros. Es significativo que la versión de *Rotkäppchen* (*Caperucita roja*) de los hermanos Grimm haya fijado de una vez por todas la forma de este cuento, el cual no ha sufrido ni la más mínima variación a partir de aquel momento, en todas las ediciones sucesivas. Evidentemente el cuento de los Grimm ha alcanzado el estatuto de obra literaria y este reconocimiento ha dado lugar a la implícita prohibición de manipular su forma.

1.3. El género del cuento popular

Max Lüthi (1947) afronta su investigación sobre las características del cuento partiendo del concepto de género narrativo. En Europa, sostiene, los géneros narrativos se diferencian más claramente que en otras partes, y el género del cuento popular se distingue de otras formas narrativas de algún modo contiguas, como el mito o la leyenda. Reconocer un texto como recurrencia de un cierto tipo codificado (el género) significa encontrar en él algunos de los rasgos constitutivos de la definición de dicho género.

El oyente habitual de cuentos se crea una concepción del género del cuento, y esto le permite distinguir un cuento de un no-cuento con un cierto automatismo. No todos los cuentos corresponden exactamente al tipo ideal socialmente compartido, y sin embargo la competencia del destinatario es generalmente bastante flexible como para soportar algún alejamiento de la norma. Esto es importante ya que «ningún relato concreto obedece rígidamente a la forma del género» (Lüthi, 1947). Un distanciamiento de la norma aceptada puede incluso procurar placer al lector-oyente, a condición de que éste no amenace su definición del género. El placer del cuento deriva de la acción combinada de

«constricción y libertad», o sea, de la exigencia de seguridad por un lado (la seguridad de lo ya conocido) y del impulso hacia lo desconocido por el otro.

A medida que el individuo crece, la categoría de los textos que reconoce como cuentos se amplía, comprendiendo incluso cuentos no canónicos. Esto se debe al hecho de que el conocimiento esquemático del niño pequeño (el esquema de las historias) es rígido y difícilmente asimila un estímulo que se aparte de la estructura esquemática preexistente. Con el desarrollo, el esquema se hace más flexible y consigue comprender incluso ejemplares menos típicos de la categoría de los cuentos (Levorato, 1988).

La estructura cognitiva específicamente encargada del reconocimiento y de la comprensión de los cuentos codifica el conjunto de los conocimientos y de las opiniones socialmente compartidas que cada cultura elabora de forma diversa para definir este particular tipo de texto narrativo. El esquema está compuesto por varios *slot*, término tomado de la inteligencia artificial para denotar unos metafóricos ganchos que tienen un valor prefijado dentro del esquema y en los cuales se cuelgan las informaciones provenientes de cada recurrencia textual. No es necesario que todos los *slot* relativos a la definición enciclopédica del cuento estén llenos para que el esquema sea activado. Los *slot* que componen el esquema de los cuentos corresponden a los rasgos distintivos del género en cuestión.

1.3.1. Las características del cuento

Para individualizar los rasgos distintivos del cuento popular europeo es preciso distinguir el plano temático del formal; se trata de una operación arbitraria pero necesaria, si se acepta que la codificación dentro de un género se presenta como «un programa construido según leyes muy generales referidas a la relación dinámica entre ciertos pla-

nos temático-simbólicos y ciertos planos formales» (Corti, 1976: 159).

1.3.1.1. Dispositivos formales

En la *Morfología del cuento*, Propp afirma que los «cuentos de magia» poseen una estructura completamente particular que el destinatario percibe y reconoce de forma automática. La función del estudioso es explicitar los criterios que subyacen a esta clasificación. En el pasado, dice Propp, se tendía a clasificar los cuentos basándose en su trama: el índice de Aarne, por ejemplo, se apoya en la premisa implícita de que cada trama es un todo orgánico e indivisible y, por eso, debe estudiarse independientemente de las demás tramas existentes. Sin embargo, semejantes métodos de análisis son muy arbitrarios y carecen de criterios verdaderamente objetivos para distinguir una trama de otra.

Siguiendo a estudiosos como Veselovskij y Bédier, Propp propone investigar los tipos de cuentos no en el nivel de la trama, sino en el de los elementos primordiales, o sea, de las partículas mínimas no descomponibles, cuyas infinitas combinaciones dan lugar a la enorme variedad del repertorio de los cuentos. En otras palabras, se trata de descubrir la constancia que subyace a la fluctuación, el núcleo narrativo que permanece invariable en cada cuento concreto. Es una operación similar a la realizada por los gramáticos que descomponen el lenguaje en sus partículas mínimas para luego pasar a la averiguación de cómo de la combinación de estas partículas (cuyo número es finito) brota la infinita riqueza del lenguaje mismo.

Queda por ver cuáles son los elementos primordiales del cuento. Propp observa, después de haber analizado un *corpus* de cien cuentos rusos tomados de la colección de Afanas'ev, que dentro de los cuentos se encuentran «mag-

nitudes constantes y magnitudes variables». Las primeras proporcionan la osamenta del relato, las segundas confieren al cuento «su vivacidad, su belleza y su fascinación». Los elementos invariables son para Propp las *funciones*, o sea, las acciones que los personajes realizan y que encontramos con sorprendente constancia en todos los cuentos de la tradición popular. Por el contrario, la identidad de los personajes es variable y accesoria, como también la exacta modalidad de sus acciones. Así, dada la función, digamos, de la prohibición, quien «sostenga» dicha función podrá ser indiferentemente la mamá de Caperucita roja, la cabra de *Los siete cabritos y el lobo* o Barbazul.

Se puede así individualizar un número muy restringido de funciones (treinta y una en total) que constituyen los «ladrillos» básicos para la construcción de todos los textos de los cuentos. Por lo que se refiere a la combinación de estos elementos primordiales, además, Propp afirma que su sucesión cronológica es siempre idéntica. Por ejemplo, la lucha precede siempre a la victoria del héroe y esta última, a su vez, precede a la remoción de la desventura inicial y el castigo del antagonista. Esto no significa que cada cuento deba presentar todas las funciones, sino que el orden de las funciones permanece, en cualquier caso, constante.

La inesperada (incluso para el mismo Propp, según dijo) conclusión es que «todos los cuentos de magia tienen estructura monotípica», mientras que las diversas combinaciones particulares presentan subtipos de la categoría general. Según esta perspectiva, todos los cuentos (los ya existentes pero también los no inventados) pueden ser reducidos a la estructura fundamental del cuento de Iván y el dragón.

Propp asocia cada una de las treinta y una funciones a un símbolo gráfico, y esto permite obtener, para cada cuento, una fórmula similar a las fórmulas químicas que indique claramente la sucesión de las funciones seleccionadas.

Por ejemplo, se puede reducir la versión grimmiana de *Caperucita roja* a la siguiente fórmula:

$$i\ e_3\ k_1\ q_1\ v_1\ w_1\ j_1\ y_3\ X_{14}\ Y_4\ L_1\ V_5\ Rm_{10}\ Pu$$

donde
i = situación inicial
e = alejamiento
k = prohibición
q = infracción
v = investigación
w = delación
j = asechanza
y = connivencia
X = daño
Y = mediación
L = lucha
V = victoria
Rm = remoción de la desventura
Pu = castigo

Los números que acompañan a las letras indican las distintas subespecies de las funciones principales.

Propp no excluye que un método de análisis semejante en el futuro se pueda aplicar también a otros géneros narrativos. Sin embargo, subraya, sólo los productos incontaminados de la cultura oral –como los cuentos populares– permanecen totalmente fieles al esquema evidenciado por él. En cuanto aparece la creatividad del autor individual –«cuando el arte se convierte en campo de acción de un genio irrepetible»– nos apartamos automáticamente de la forma pura e incorrupta del cuento. Por ejemplo, los cuentos de autor como los de Andersen y los de los mismos Grimm, presentan varios elementos extraños a la forma típica del cuento, atribuibles a fenómenos de asimilación y de contaminación con otros géneros literarios, además de la contribución original del autor. Así, el cuento deja de ser el reflejo de los procesos psíquicos universales de la colectividad para asumir aspectos específicos y relativos a la psicología del creador individual. Tomando prestada la terminología de Jolles, digamos que en estos casos de reelaboración literaria el cuento se transforma, de forma simple, en forma artística.

André Jolles incluye el cuento entre las «formas simples», junto con la leyenda (sagrada y profana), el mito, el enigma, la sentencia, el suceso, el recuerdo y el chiste. Las formas simples carecen de la determinación y de la perfección definitiva que caracterizan a las formas artísticas. Son «formas que [...] adquieren su ser en el lenguaje mismo, sin la cooperación de un poeta» (Jolles, 1930).

Jolles recupera la distinción propuesta por Jacob Grimm (en su polémica con el poeta Achim von Arnim) entre poesía natural y poesía artística. La primera es una «autocreación espontánea» que nace de la totalidad, de la tradición popular, y que no se puede atribuir a ningún autor individual; la segunda es una «elaboración» o, para usar la terminología adoptada por Jolles, una actualización, lo cual implica la intervención creativa del individuo.

Las características fundamentales del cuento, en cuanto forma simple, son la movilidad (op. a firmeza: del lenguaje, de los personajes, de las situaciones y de las coordenadas espacio-temporales), el carácter genérico (op. a peculiaridad) y la «facultad de recurrir a él» (op. a irrepetibilidad). Por ejemplo, se suele decir que es posible contar un cuento con las propias palabras. Esto se debe al hecho de que cada actualización del cuento no realiza totalmente la forma simple, sino que representa su concreción parcial. La forma simple se realiza de vez en cuando en el lenguaje, pero nunca alcanza el estatuto de obra definitivamente fijada.

En cierto sentido, pues, cada actualización particular se aparta de la forma simple, en cuanto la priva de su movilidad. De ello deriva la resistencia que el cuento opone a los intentos de fijarlo en una forma artística completa, por parte de escritores que han tratado de unir la forma simple y la forma artística (el cuento y la novela) imponiendo sobre la primera su impronta personal. Sabemos, por ejemplo, que cuando los cuentos de Perrault vuelven a la boca del pueblo tienden a perder todo residuo literario y a aproximarse a las

versiones orales precedentes. Así, se abandonan las moralejas en verso (extrañas a la forma simple) y todos aquellos detalles añadidos por el autor (como las descripciones de los interiores suntuosos en *La bella durmiente del bosque*) que se alejan demasiado de la simplicidad del estilo épico. Al delinear las características formales del cuento popular es preciso tener muy presente la distinción entre forma simple y forma artística. Si bien las versiones artísticas de los cuentos de la tradición oral, si son transcritas con escrúpulo filológico (como en el caso de los cuentos grimmianos), mantienen una buena parte de las características formales del cuento popular, la impronta del escritor permanece, de todos modos, perceptible.

En el plano formal, las características del cuento son:

1. La ausencia de descripciones

El mundo del cuento es un mundo plano, en el que las figuras resaltan y se distinguen nítidamente gracias a sus colores puros y a sus contornos precisos. Los contornos nítidos se obtienen gracias a la técnica de no describir los distintos objetos y limitarse a mencionarlos:

> Domina el atributo único: una ciudad toda de hierro, una gran casa, un gran dragón, un joven rey, una lucha sangrienta. Esta técnica del apelativo puro y simple, llanamente épica, hace que cualquier cosa, una vez mencionada, se nos aparezca como una unidad definitivamente adquirida.
>
> (Lüthi, 1947)

Cualquier descripción más detallada nos daría la impresión de que se ha dicho sólo una fracción de cuanto se podría efectivamente decir. El atributo único, en cambio, nos tranquiliza sobre el hecho de que se ha captado de un modo definitivo la unidad semántica en cuestión.

2. Las fórmulas y las repeticiones

Son recurrentes en el cuento las fórmulas rígidas y las repeticiones. El uso de fórmulas estandarizadas es una señal de la permanencia de una estructura narrativa de tipo oral en el género de los cuentos. En efecto, «en una cultura oral había que repetir constantemente el conocimiento que se había adquirido, de lo contrario, se habría perdido: modelos de pensamiento fijos, a modo de fórmulas, eran indispensables para el saber» (Ong, 1982). Las fórmulas son esenciales para el arte del narrador, que consiste en «coser juntas» (véanse las expresiones inglesas «to weave a tale» y «to spin a yarn») una serie de partes prefabricadas. La originalidad del relato no debe buscarse en la introducción de elementos narrativos nuevos –este tipo de originalidad no se adapta a una cultura oral–, sino en el modo en que el narrador organiza el material ya conocido, adaptándolo a la situación de enunciación actual.

Entre las fórmulas fijas de las que está entretejido el cuento, se destacan las introductorias. La gran mayoría de los cuentos empieza con la fórmula fija «érase una vez» o con alguna expresión equivalente. La fórmula introductoria permite que el destinatario reconozca inmediatamente el género del texto frente al cual se encuentra y active el esquema mental adecuado para la interpretación. Este esquema comprende las reglas fundamentales para una cooperación textual lograda, entre otras, la necesidad de no someter el texto a la prueba de la verdad (en cuanto se trata de un texto de ficción) y de suspender su incredulidad frente a los eventos narrados.

La estructura narrativa del cuento tiende a ser redundante: los números estereotipados (como dos o tres), que antes poseían un significado y una fuerza mágicos, determinan a menudo la estructura del relato (tres pruebas que superar, tres hijas que casar, etc.), contribuyendo así a conferir al cuento un aspecto de rigidez.

El ritmo binario y ternario se aviene con las exigencias de la narrativa oral, en cuanto la redundancia y la repetición son «medios para mantener firmemente en el recorrido tanto al orador como al oyente» (Ong, 1982). A falta de un texto escrito al que engancharse, el narrador debe recapitular continuamente aquello que ya ha dicho, para refrescar su memoria y la del público. Además, las repeticiones sirven para que el narrador llene las pausas mientras con la mente busca otra idea.

La estructura redundante del cuento proporciona una osamenta familiar al relato y permite que el destinatario se oriente en el interior del cuento con una cierta facilidad. De este modo, contribuye a hacer automática la comprensión, facilitando el proceso de cooperación textual.

3. La falta de caracterización de los personajes

La lógica del atributo único vale para los personajes, no sólo para los objetos. No se requiere una caracterización exhaustiva y articulada de los personajes del cuento, pues estos últimos son figuras sin espesor, sin mundo interior y privados incluso de un ambiente que los rodee. Reaccionan a los eventos con «mecánica univocidad» (Lüthi, 1947), sus acciones no están motivadas por impulsos interiores sino por estímulos externos (deberes, consejos, ayudas, obstáculos). La bidimensionalidad de los personajes de los cuentos refleja la falta de caracterización típica de la narrativa oral. La exigencia de crear personajes complejos, imprevisibles pero coherentes, introspectivos, etc., no se aviene con la estructura del relato oral, basado en la acción más que en la descripción.

Está además ausente cualquier perspectiva temporal: los personajes no envejecen, pueden despertarse después de cien años sin que nada haya cambiado, no experimentan desarrollos graduales en el tiempo. Con el clásico «érase una vez» es como si se quisiera conducir al lector a un mundo sin tiempo (Seung, 1971).

La falta de perspectiva que caracteriza al cuento contribuye a la simplificación de las relaciones que se expresan en él.

4. La total ausencia del uso de la primera persona narradora

Los cuentos no usan jamás la primera persona «narradora» (o *narrador intradiegético*).[4] En esto se distinguen de los relatos fantásticos, en los cuales, como hace notar Todorov (1970), el narrador está a menudo representado en el texto y participa directamente en la historia que cuenta. Las indicaciones proporcionadas por Todorov sobre la función de la primera persona narradora en el relato fantástico son útiles para nuestro discurso sobre el cuento.

El uso de la primera persona en el relato fantástico se concilia con la exigencia, inherente a este género literario, de sembrar la duda en la mente del lector. Mientras por un lado no se puede dudar de lo que se afirma en nombre del autor (ésta es una de las convenciones literarias fundamentales para la cooperación textual), siempre es posible que un personaje mienta y, por tanto, el lector no está obligado a creer en sus palabras. El papel del narrador-personaje en este sentido es ambiguo: «en cuanto narrador, su discurso no debe ser sometido a la prueba de la verdad, pero en cuanto personaje él puede mentir» (Todorov, 1970). La vacilación que experimenta el lector sobre el discurso del narrador se manifiesta en los casos en que dicho discurso se muestra autocontradictorio o, en todo caso, no es coherente respecto de los demás elementos presentes en el texto, lo que equivale a decir que se cree al narrador en primera persona sólo hasta que haya prueba (o duda) de lo contrario. El relato fantástico juega con este estatuto ambiguo del narrador intradiegético y proporciona muchas ocasiones de duda o de am-

4. Sobre la distinción entre narrador *intradiegético* y narrador *extradiegético* se remite a Genette, 1972.

bigüedad. El lector se encuentra indeciso entre creer y no creer los acontecimientos sobrenaturales relatados, y el estado de excitación en que se encuentra representa la esencia misma de lo fantástico, tal como la entiende Todorov.

El relato en tercera persona, en cambio, al apuntar exclusivamente a la figura del *narrador extradiegético* (que no se manifiesta en el relato), reduce este elemento de duda. El universo sobrenatural de los relatos maravillosos no debe provocar dudas. El lector acepta sin vacilación alguna el contenido sobrenatural del texto.

Sin embargo, siempre es posible identificar la voz del narrador en el cuento, por más que este último no participe activamente en la vicisitud relatada. El narrador no intenta esconderse detrás de los personajes sino que, por el contrario, interrumpe el curso de la acción con valoraciones personales (véase función de la «moraleja»), filtrando la vicisitud a través de su punto de vista, en el sentido, entendido por Pugliatti (1985), de «angulación moral» que orienta la interpretación del lector, no sólo en el de «angulación visual». La continuidad de punto de vista y de valoración de los hechos narrados permite que el lector correlacione los enunciados de tal modo que se conviertan en parte de un solo universo narrativo internamente coherente y homogéneo. La interpretación unívoca de la historia que resulta del uso de un narrador extradiegético omnisciente reduce la duda sobre las inverosimilitudes del relato.

5. La indeterminación de la estructura espacio-temporal

En el cuento está ausente la profundidad espacial y temporal, lo cual se relaciona con la falta de perspectiva y de espesor psicológico de los personajes.

El héroe del cuento a menudo debe recorrer enormes distancias para llegar a los confines del mundo, al fondo del mar o a algún reino sobrenatural, a veces con la ayuda de objetos mágicos como, por ejemplo, las botas de siete le-

guas. Mientras en la leyenda los seres sobrenaturales están físicamente cercanos al hombre (a menudo aparecen en su aldea natal), pero espiritualmente lejanos, en el cuento están materialmente lejanos pero son percibidos como cercanos desde un punto de vista espiritual. «Parece, pues, que para el cuento la lejanía geográfica es el único medio legítimo de expresar aquello que es espiritualmente distinto» (Lüthi, 1947).

El héroe del cuento debe alejarse de la casa paterna para que la vicisitud pueda ponerse en marcha. Es esencial que esté aislado y libre de todo preciso vínculo de parentesco, que, de otro modo, enraizaría el mundo del cuento demasiado firmemente en el mundo de la experiencia real.

Sin embargo, el relato no se detiene en el viaje en sí, sino sólo en sus etapas, durante las cuales el héroe se encuentra con ayudantes mágicos, con la princesa que hay que salvar o con el antagonista. Las etapas están nítidamente delineadas, lo cual contribuye a la simplificación de las relaciones internas del cuento.

A pesar del hecho de que el cuento implica necesariamente una serie de desplazamientos geográficos, su estructura espacial es abstracta e indeterminada. La fatiga del viandante se nos describe sólo con fórmulas estereotipadas (por ejemplo, «camina, camina...») cuyo único papel es el de señalar que el desplazamiento se ha producido y que nos encontramos en un lugar alejado en el que las leyes del mundo real ya no son válidas.

La misma indeterminación caracteriza la estructura temporal del cuento. El tiempo del relato es inferior al de la historia. A menudo se producen saltos temporales notables (por ejemplo, sueño de cien años) y jamás se proporcionan coordenadas temporales precisas («una vez, hace mucho tiempo...»). Esta actitud abierta con relación al referente espacio-temporal indica la voluntad, por parte del narrador, de conducir al destinatario a una dimensión distinta de la del mundo real, una dimensión atemporal y atópica en la que

caen las convenciones que regulan la vida cotidiana, en la que los personajes no envejecen y no evolucionan en el tiempo y en la que la aparición de elementos inverosímiles no debe despertar ninguna sorpresa. Como observa también Angela Carter (1990:10), «el cuento hace gala de su falta de verosimilitud».

Los dispositivos formales característicos del género de los cuentos se combinan con determinadas temáticas, y gracias a esta correlación se codifica el género. La reacción típica del lector frente a esta combinación específica de forma y contenido entra a formar parte de la misma definición del género como «relato sobrenatural aceptado».

1.3.1.2. Los contenidos del cuento

En el cuento coexisten motivos sobrenaturales y elementos tomados de la vida cotidiana. No es la mera presencia de contenidos sobrenaturales la que determina la pertenencia de determinado texto al género de los cuentos: otros géneros literarios, como el relato fantástico, el mito, la leyenda, etc., presentan un fuerte componente ultraterrenal. La diferencia está en el modo de correlacionar estos contenidos con las formas específicas de cada género.

Por lo que se refiere a los contenidos tomados de la experiencia cotidiana, es interesante advertir cómo el cuento les sustrae toda consistencia real. El ejemplo propuesto por Lüthi concierne a los elementos de origen sexual o erótico: algunos motivos típicos del cuento son la búsqueda de la esposa, el matrimonio y la concepción. Pero pierden todo valor erótico en el momento en que son introducidos en el contexto del cuento, por lo menos a nivel manifiesto.

Otras simplificaciones afectan al aspecto social de los motivos recurrentes en el cuento, como el obsequio, el consejo y la prueba que se debe superar. Estos contenidos pierden su espesor psicológico y social y se convierten en sim-

ples medios para hacer avanzar la acción. Naturalmente un lector crítico siempre podrá entrever bajo la manifestación lineal[5] del cuento algunas huellas de los lazos que mantiene con la realidad social y psicológica que lo ha generado. Por ejemplo, Robert Darnton propone considerar los cuentos de la tradición popular como importantes documentos históricos en cuanto reflejan la visión del mundo propia de los campesinos que los contaban. Fromm y Bettelheim estudian los contenidos latentes de los cuentos y entrevén en ellos importantes indicaciones sobre los procesos psíquicos que generalmente el hombre se esfuerza en ocultar. Sobre la base de algunos motivos recurrentes en los cuentos, Propp especifica las raíces históricas de los cuentos de hadas en las representaciones rituales de la iniciación y de la muerte entre las antiguas comunidades de cazadores (Propp, 1946).

Pero, a nivel de la manifestación lineal, es indudable que dichos contenidos son excluidos del dominio del género de los cuentos:

> Se pierden concreción y realidad, profundidad de experiencias y de relaciones, matices e importancia de contenidos. En compensación se adquiere determinación y claridad de formas. (Lüthi, 1947)

Los contenidos relativos a la existencia profana que el cuento tiene en común con toda la tradición narrativa occidental son «sublimados» en el momento en que han calado en la forma literaria del cuento. No existen motivos de los cuentos propiamente dichos, sino sólo contenidos que, si se modelan según las reglas formales del género, definen el tipo de uso característico del cuento.

El mismo razonamiento se puede extender a los contenidos sobrenaturales del cuento, los cuales, si por un lado

5. Superficie lingüística del texto: «cadena de artificios lingüísticos que deben ser actualizados por el destinatario» (Eco, 1979: 50) para dar lugar a la interpretación ingenua del sentido literal.

lo diferencian de los géneros literarios de corte realista, por otro lo relacionan con géneros contiguos, como la leyenda, el mito y la literatura fantástica.

Una vez más, lo que distingue al cuento de los otros géneros no son los contenidos en sí, sino el tipo de recepción que el texto codifica mediante los artificios formales que lo caracterizan.

Según Lüthi, mientras en la leyenda (religiosa y profana) el mundo ultraterrenal es rigurosamente distinto del mundo terrenal y el contacto ocasional entre los dos mundos es fuente de estupor o incluso de terror, tanto para los personajes como para los destinatarios, en el cuento los elementos sobrenaturales son acogidos tanto por los personajes como por los destinatarios «sin la más mínima inquietud del ánimo» (Lüthi, 1947). Esta falta de asombro hace que lo sobrenatural no sea más problemático que lo que es cotidiano y familiar.

Jolles observa cómo el elemento prodigioso, en el mundo de los cuentos, es totalmente obvio y cómo, si acaso, precisamente su ausencia sería advertida como un distanciamiento de las expectativas de los destinatarios. El mundo del cuento está en clara antítesis con el mundo real y responde a sus propias leyes morales. Cuando hablamos de la presunta moralidad del cuento, no nos referimos a la moral filosófica (a la *ética de la acción*) vigente en la experiencia real, sino a un tipo distinto de moralidad al que Jolles llama «moralidad instintiva». No hay nada filosóficamente moral, por ejemplo, en el hecho de que Pulgarcito tenga las de ganar sobre el ogro y lo haga devorar por error a sus propias hijas, o de que el Gato con botas embauque al brujo con un engaño (véase Darnton, sobre la inmoralidad de los cuentos populares franceses). Sin embargo, en los cuentos las cosas van como, según nuestra sensibilidad, deberían ir en el mundo. En cierto sentido es justo (pero no necesariamente moral) que el hijo menor del cuento –el más débil, el más perjudicado– obtenga su revancha sobre los demás

hermanos, aunque muy a menudo éstos no han hecho nada moralmente reprobable para merecerse semejante destino. La moral instintiva del cuento –que genera la impresión tranquilizadora de que hay un cierto orden, aunque sea un poco primitivo, en el mundo– concierne a la *ética de los eventos* y no a la ética filosófica de la acción.

La neta separación entre el mundo del cuento y el de la experiencia real se observa también en el uso de expresiones como «una vez, hace mucho tiempo...» o «en un país muy, muy lejano...». Esta explícita voluntad de situar el mundo del cuento en un tiempo y en un espacio indefinidos (véase 1.3.1.1, 5) es un claro síntoma de la incompatibilidad entre las dos esferas. Tanto es así que, según Jolles, en cuanto el cuento asume caracteres históricos, como a veces ocurre cuando se encuentra con la forma artística de la novela, pierde gran parte de su eficacia.

Las «reglas del juego» del género del cuento popular prevén un lector ingenuo que acepte sin ningún malestar la pacífica coexistencia de lo natural y de lo sobrenatural (la unidimensionalidad) en el cuento. Determinados dispositivos formales, como la ausencia del uso de la primera persona o la simplificación de las relaciones entre los elementos del texto, tienen la función de alentar este tipo de lectura ingenua.

Para entender mejor la naturaleza del contenido maravilloso en el cuento, será útil remitirse a la definición que da Todorov de la literatura fantástica (1970) para luego especificar las diferencias que separan lo fantástico de lo maravilloso.

Todorov define lo fantástico como «un género siempre evanescente» que se sitúa como frontera entre «lo maravilloso» y «lo extraño». Lo fantástico se tiene cuando en un mundo que es reconocido como el nuestro se verifica un acontecimiento aparentemente sobrenatural. Al percibir este distanciamiento de la norma, el lector (y a menudo también el mismo personaje-narrador) vacila entre dos posibles so-

luciones: o encuentra una explicación natural a los hechos insólitos relatados en el texto (y, por tanto, las leyes de la realidad permanecen intactas), o bien se ve obligado a «admitir nuevas leyes naturales, en virtud de las cuales se pueda explicar el fenómeno». En el primer caso lo fantástico se resuelve en lo «extraño» (véase novela policiaca), mientras que en el segundo el relato se desliza en lo «maravilloso», categoría a la cual pertenece también el género de los cuentos.

Lo fantástico para Todorov dura el tiempo de una vacilación y se desvanece en cuanto se resuelve la ambigüedad inicial. Cuando un relato que inicialmente se presenta como fantástico termina con una aceptación de lo sobrenatural, se entra en el género híbrido de lo «fantástico maravilloso». Existe luego un «maravilloso puro» en el que «los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular, ni en los personajes, ni en el lector implícito» (Todorov, 1970). El cuento de hadas pertenece a esta última categoría. Además de los cuentos populares y de los cuentos de hadas, Todorov distingue otros tipos específicos dentro del género maravilloso: lo maravilloso hiperbólico, en que los elementos sobrenaturales pueden resolverse con una interpretación alegórica o poética; lo maravilloso exótico, en que se refieren elementos sobrenaturales sin que éstos sean presentados como tales; lo maravilloso instrumental, caracterizado por la aparición de *gadgets* técnicos futuribles respecto del mundo narrado (por ejemplo, la alfombra voladora en *Las mil y una noches*); lo maravilloso científico, o ciencia ficción, en que «partiendo de premisas irracionales los hechos se concatenan de modo perfectamente lógico» (Todorov, 1970). Diversamente de todas estas variedades de maravilloso «excusado», lo maravilloso puro no proporciona ninguna explicación o justificación de los elementos sobrenaturales.

Lo maravilloso es un mundo armonioso donde todo es posible. Lo fantástico, por el contrario, genera miedo y an-

gustia, pues el lector se encuentra en una situación de ruptura irreductible entre la realidad perceptible y su conocimiento del mundo. El sentimiento típico de lo fantástico es la turbación o «Das Unheimliche», descrito por Freud en su ensayo sobre lo *Perturbador*.

1.3.2. El papel del lector u oyente en el género de los cuentos

El papel del lector en la narración fantástica es continuamente negociado y oscila entre la aceptación sin reservas del mundo posible de lo «maravilloso» y la aplicación al universo narrativo en cuestión de los criterios de valoración propios del mundo llamado real.

El problema evidenciado por Lugnani (AA. VV., 1983) afecta a la disimetría de las categorías de lo extraño y de lo maravilloso, cuyo punto de encuentro constituiría el puro límite que es lo fantástico.

Lo maravilloso, para Todorov, se caracteriza sencillamente por la naturaleza sobrenatural de los acontecimientos narrados. Por otra parte, lo extraño y lo fantástico se caracterizan no por la naturaleza de los acontecimientos narrados, sino por las emociones (miedo y desorientación) que los textos suscitan en los personajes y en el lector. En otras palabras, en la oposición de dos variables «evento natural/miedo o desorientación frente a evento sobrenatural/aceptación pacífica» el acento se pone sobre los dos términos intermedios, que son absolutamente heterogéneos.

De ello se deriva que la categoría de lo extraño se reduce a un grupo bastante restringido de textos relativamente recientes respecto del nacimiento histórico de lo fantástico (los casos en que la respuesta emotiva del destinatario forma parte del proyecto generativo del texto), mientras que a la categoría de lo maravilloso pertenece un repertorio milenario y vastísimo de mitos sagrados y profanos, relatos populares, poemas épicos, cuentos, poemas caballerescos, etc.,

cuya característica común es el hecho de que se sirven de motivos sobrenaturales o, en cualquier caso, extraños a nuestra actual definición del mundo.

La objeción planteada por Lugnani, en efecto, la corroboran las palabras del mismo Todorov:

> En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular, ni en los personajes, ni en el lector implícito. No es una actitud hacia los eventos narrados lo que caracteriza a lo maravilloso, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos.
>
> (Todorov, 1970)

o también

> lo maravilloso, en cambio, se caracteriza por la sola existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan en los personajes.
>
> (Todorov, 1970)

Pero la aceptación no problemática de los eventos sobrenaturales por parte de los personajes y del lector implícito es precisamente aquello que caracteriza al género maravilloso. Esta aceptación sin vacilaciones puede ser malentendida como una ausencia de reacción, mientras que en realidad se trata de una específica actitud del lector, ciertamente menos vistosa que la reacción provocada por un texto fantástico, pero no menos central en la definición del género.

Frente a los acontecimientos sobrenaturales descritos por el texto del cuento, el lector asume una actitud que se aparta notablemente de la reacción que tendría si los mismos eventos se verificaran en el mundo de la experiencia cotidiana. En otros términos, el sistema de reglas y convenciones que sostiene al género de los cuentos no se corresponde con el paradigma de realidad interiorizado por cada individuo de nuestra cultura.

Se pueden clasificar las reacciones del lector con relación a un texto que presente un distanciamiento del paradigma de realidad como sigue:

1. No se acepta el distanciamiento; el lector encuentra una explicación natural de los eventos contados: lo «extraño» (véase novela policiaca).

2. No se acepta el distanciamiento, pero el lector no sabe si abandonar su paradigma de realidad en la interpretación del texto o si tratar de explicar los eventos según los criterios extraídos de la experiencia cotidiana: lo fantástico (véanse algunos relatos de Hoffmann o de Poe).

3. Se acepta el distanciamiento, aunque se sabe que el mundo del cuento es incompatible con el mundo de la experiencia cotidiana. Es el caso del lector adulto moderno que, en el encuentro con el texto del cuento, coopera en la construcción de un mundo posible inverosímil desde el punto de vista de su experiencia actual.

Hay que considerar, además, la posibilidad de que el distanciamiento no sea ni siquiera advertido como tal. Es el caso de la interpretación que un niño (o un campesino del siglo XVIII) puede hacer de un cuento: su bagaje enciclopédico relativo a la definición del mundo real no excluye la existencia de elementos sobrenaturales como hadas, ogros o animales que hablan.

En presencia de contenidos sobrenaturales y a través de una serie de procedimientos formales manifestados por el texto, el lector reconoce el género y adopta una cierta actitud característica de la lectura de los cuentos.

El cuento, en cuanto perteneciente a la categoría de lo maravilloso, es un «relato de lo sobrenatural aceptado», e implica «la pacífica acogida de la explicación sobrenatural

de los eventos» (Lugnani, en AA. VV., 1983: 65). El reconocimiento del género de los cuentos hace que el lector adopte una actitud basada en la aceptación acrítica del mundo posible propuesto por el texto.

En el mundo posible del cuento, lo cotidiano y lo maravilloso coexisten sin fricciones y sin fisuras. El umbral entre las dos dimensiones es «un paso a nivel lingüísticamente sin barreras» (Lugnani, en AA. VV., 1983: 191). El paso de un plano a otro no requiere señales de umbral, como en cambio sucede en el caso de la narración fantástica, y no provoca ninguna vacilación o inseguridad.

El texto invita al lector modelo a aceptar el mundo posible tal como es, sin ser excesivamente analítico. Esta invitación, que según Eco caracteriza a cualquier tipo de ficción, se hace mucho más urgente en el caso en que el texto describa un mundo inverosímil, por ejemplo, un mundo en el que los animales hablan.

El mundo posible evocado por el cuento no es del todo diferente del mundo de la experiencia cotidiana al que se contrapone. Los mundos posibles son «parásitos» en cuanto, a falta de indicaciones precisas sobre propiedades alternativas, el lector da por buenas las propiedades del mundo real, que, de todos modos, es, él mismo, una construcción cultural. En el texto del cuento se encuentran así conviviendo pacíficamente las leyes de la experiencia actual y las del pequeño mundo del cuento. El lector debe ser suficientemente flexible y superficial para aceptar esta inverosímil coexistencia sin tratar de justificarla científica o racionalmente (Eco, 1990: *Pequeños mundos*). Leyendo el cuento de *Caperucita roja*, por ejemplo, no es preciso «reconsiderar todo el curso de la evolución [...] para poder concebir científicamente animales con características fisiológicas diversas»: es suficiente con concebir un pequeño mundo local en el que es normal que los lobos hablen.

En este sentido los lectores ideales de los cuentos son los niños, que aceptan las propiedades inverosímiles de los

mundos posibles sin experimentar ninguna sorpresa o ninguna disonancia cognitiva. Al adulto que lee un cuento, el texto le pide, entre otras cosas, que se esfuerce por ser tan ingenuo como es, instintivamente, el niño.

Lo que en el niño resulta instintivo, requiere, en cambio, una cierta cooperación activa por parte del adulto. Generalmente, esta cooperación implica un esfuerzo mínimo en cuanto el lector adulto, gracias a su familiaridad con los textos de los cuentos, se ha formado una competencia genérica tan arraigada que actúa ya como una segunda naturaleza.

La competencia intertextual permite que el destinatario se construya, antes del encuentro con un texto determinado, un marco general en el que encuadrar el mundo posible que le será propuesto. El mundo posible del cuento es «amueblado» muy rápidamente, gracias a la relativa sencillez de las relaciones internas y de las reglas del género.

2. Los destinatarios del cuento popular

2.1. *Background* histórico

Tolkien ha afirmado que fue un accidente histórico que los cuentos se convirtieran, en el mundo alfabetizado, en propiedad peculiar de la infancia; según él, no hay ningún motivo particular por el que los cuentos deban dirigirse a un público infantil en vez de adulto (Tolkien, 1964).

En efecto, los cuentos no siempre se han dirigido a un auditorio exclusivamente infantil. Durante siglos el cuento fue una forma de entretenimiento cultivada por la sociedad de los adultos de todas las clases sociales y en todos los contextos culturales. La constatación de la difusión universal del cuento ha inducido a muchos estudiosos a preguntarse por los orígenes de este género narrativo.

La historia del cuento se alterna entre la tradición oral y la escrita, y es casi imposible trazar una clara línea de demarcación entre las dos. Stith Thompson –uno de los mayores representantes de la llamada escuela finesa– considera que es posible determinar los orígenes de los cuentos llegados hasta nosotros tanto refiriéndose a la transmisión oral, como, en algunos casos particulares, a la escrita:

> No es raro el caso de que un relato sea tomado de la voz del pueblo, fijado en un documento literario, difundido como tal de continente en continente, o conservado de siglo en siglo, y por último restituido a un humilde juglar, que lo añade a su repertorio.
> (Thompson, 1946)

De la tradición oral no quedan muchas huellas. Sólo podemos proponer hipótesis sobre la forma asumida en los

siglos pasados por el cuento popular recurriendo a algunos documentos escritos en los que se hace mención de los cuentos entonces habituales entre el pueblo. Johannes Bolte –nos dice Thompson– ha recogido una treintena de pasajes de obras literarias griegas y romanas que muestran cómo era tratado y qué función tenía el cuento popular entre los pueblos de la antigüedad. De estos testimonios, el primero de los cuales se encuentra en *Las avispas* de Aristófanes (422 a. C.), resulta que los cuentos de entonces respondían a unas características formales muy similares a las que encontramos en los actuales. Por ejemplo, a menudo comienzan con una fórmula introductoria equivalente a nuestro «érase una vez».

El estudio de Bolte demuestra cómo a menudo nos referimos a estos relatos de la tradición con el término de «cuentos de viejas» (que equivale perfectamente a la expresión aún en uso de «old wives' tales») y cómo los destinatarios previstos eran tanto los niños como los adultos.

Además, hay anticipaciones de cuentos en la literatura. Se trata, en general, de reelaboraciones literarias de los cuentos populares, pero también de los mitos, de las leyendas, de las fábulas, de los relatos de animales, de las novelas cortas y de todos esos géneros de la tradición oral que, hasta tiempos bastante recientes, no eran distinguidos claramente entre sí sino que, para usar una expresión de Tolkien, hervían juntos en el gran Caldero del Relato.

B. Solinas-Donghi (1976) cita, como primer cuento literario llegado hasta nosotros, *Amor y Psique* de Apuleyo. El enredo apuleyano presenta muchos elementos característicos de los cuentos. Además, empieza con la clásica fórmula de apertura de los cuentos: «había en una ciudad un rey y una reina...», lo que confirma la hipótesis de la estabilidad de la forma de los cuentos en los siglos.

Apuleyo coloca su cuento en un marco narrativo que nos proporciona útiles indicaciones sobre las normales

condiciones de enunciación de los cuentos populares en la Grecia del siglo II d. C.: quien cuenta el cuento es una vieja analfabeta y quien lo recibe es una niña.

Para encontrar más anticipaciones de los cuentos en la literatura es preciso dar un salto de más de mil años. Ciertamente, existen ejemplos de reelaboraciones artísticas de los cuentos populares también en el período intermedio, pero en estos casos los cuentos funcionan sencillamente como excusa para la actividad literaria del autor.

Se llega así a 1550, fecha de la publicación del primer volumen de las *Piacevoli notti* de Giovanfrancesco Straparola, en el que encontramos muchas tramas basadas en lo mágico y en lo maravilloso. Solinas-Donghi nos hace notar cómo el prejuicio contra los cuentos (considerados pueriles e inverosímiles) ya era común entre los literatos de aquel tiempo (véase la crítica planteada por el comediógrafo veneciano Andrea Calmo en 1552). Por este motivo un literato que, como Straparola, se inspiraba en este patrimonio narrativo popular para dirigirse a destinatarios adultos cultos, se distanciaba de la forma tradicional del cuento oralmente transmitido para añadirle elementos (caracterización de los personajes, descripciones, etc.) ajenos a él. Sin embargo, esto no significa que entre las clases analfabetas, pero también entre las más cultas, la narración de cuentos no continuara siendo uno de los entretenimientos preferidos por los adultos.

Una ambigüedad similar sobre la identidad de los destinatarios de los relatos maravillosos la encontramos también en el *Pentamerón* de Basile, subtitulado «entretenimiento de los pequeñines», lo que permitiría suponer que, por lo menos en una ciudad como Nápoles en el primer trentenio del siglo XVII, los cuentos se consideraban destinados preferentemente a un público infantil. Sin embargo, los destinatarios de los *cunti* de Basile no eran ciertamente los chiquillos: Basile se adueñó del repertorio popular para adaptarlo, mediante una elaboración estilística en lí-

nca con la moda literaria de su tiempo, a las exigencias de los lectores adultos.

El desplazamiento de la destinación del cuento, del público adulto al exclusivamente infantil, es un fenómeno bastante reciente en la historia del género. Hasta el siglo XVII, ya hemos visto, el cuento era una forma de entretenimiento tanto para adultos como para niños, o, más bien, la actual distinción entre mundo adulto y mundo infantil aún no había tomado pie.

En la sociedad medieval, nos explica Ariès, no existía el sentimiento de la infancia: estaba totalmente ausente la «conciencia de las particulares características infantiles, características que esencialmente distinguen al niño del adulto». El niño entraba a formar parte de la sociedad de los adultos en cuanto era bastante autónomo como para no requerir ya los constantes cuidados de la madre o de la nodriza. Después de lo cual, ya nada lo distinguía de los adultos. Los mismos juegos, las mismas ocupaciones y la misma vestimenta ligaban a los niños a la sociedad adulta.

En el mundo medieval no había sitio para los niños y esto queda claro si se observan las deformaciones a las que el artista medieval sometía el cuerpo infantil, representándolo como a un cuerpo adulto de formato reducido. Esta absoluta indiferencia de las características físicas propias de la infancia refleja una más general ausencia de interés por el mundo de la infancia. Una nueva prueba de este desinterés es la falta de una terminología especializada para designar las distintas fases de la infancia: hasta el siglo XVIII la adolescencia se confundía con la infancia, y se hablaba normalmente de un «enfant» de quince años (Ariès, 1960).

No se pensaba en los niños como en criaturas inocentes a las que educar con un cierto respeto y con un cierto pudor. Se hacía partícipes a los niños de las bromas groseras, del lenguaje licencioso y de los gestos indecentes de los adultos, y esta actitud hacia ellos no despertaba ninguna repro-

bación precisamente porque coincidía con el clima moral entonces vigente.

En las familias de campesinos, además, esta indiferencia hacia la infancia resistió más tiempo que entre las clases más elevadas. Así, mientras en el siglo XVIII los padres burgueses empezaban a interesarse activamente en la educación de sus hijos y a considerar la infancia como una fase crucial de la vida (piénsese en la enorme popularidad alcanzada por los escritos pedagógicos de Rousseau), entre las clases subalternas las condiciones de vida eran tales que no permitían que se afirmara el sentimiento de la infancia: era normal que todos los miembros de la familia vivieran apretados en una o dos camas, y de ello derivaba que los niños asistieran directamente a la actividad sexual de sus padres. Los niños trabajaban los campos junto a los padres a partir de una edad muy precoz y compartían con ellos las preocupaciones cotidianas.

Los cuentos populares de la tradición oral hunden sus raíces en este contexto histórico. Robert Darnton (1984) subraya los lazos que las historias de la tradición campesina francesa mantienen con la vida cotidiana de la época.

A través del relato, los campesinos representaban su mundo (describiendo la lucha por la supervivencia que caracteriza su existencia) e indicaban una estrategia adecuada para afrontarlo, estrategia que, como observa Darnton, exalta la cualidad de la astucia en detrimento de las virtudes morales. Evidentemente, el campesino francés, perennemente en vilo entre la pobreza y la indigencia, aplastado por la presión demográfica y oprimido por los impuestos, veía la vida como una lucha despiadada de la que sólo los astutos podían salir indemnes. Lejos de considerar los cuentos como composiciones poéticas de valor universal, Darnton entrevé en ellos claras huellas del particular contexto sociocultural en el que habían calado. El destinatario de las versiones primitivas de los cuentos populares es el campesino adulto que, gracias a ellos, logra dar un sentido

a un mundo de otro modo incomprensible e insondable en sus relaciones.

En una cultura exclusivamente oral, las narraciones son uno de los pocos modos de vida que la sociedad tiene a disposición para representarse a sí misma y para extraer un sentido del mundo. Por este motivo los cuentos campesinos del Antiguo Régimen apuntan más a la representación realista que a la transfiguración poética del mundo de la experiencia cotidiana. Incluso los elementos sobrenaturales que a menudo aparecen en los relatos populares no debían provocar un distanciamiento de las creencias comunes sobre el mundo real. En otras palabras, la enciclopedia de la época no dudaba de la existencia de hadas, brujos, ogros y otras criaturas mágicas o dotadas de poderes sobrenaturales.

En *Finzioni occidentali*, Celati describe el proceso de transformación del sistema simbólico de la cultura europea que se verifica entre los siglos XVII y XVIII. Esta transformación, que involucra preferentemente a las clases más elevadas, provoca una ruptura en la continuidad de la tradición, una imposibilidad de reconocerse en el propio pasado, que es puesto como un objeto al que comprender en su extrañeza y al que rechazar en cuanto residuo de la propia precedente imperfección. Todo el sistema de creencias y presuposiciones que anteriormente se daba por supuesto, se pone ahora en duda y pierde su halo de obviedad. Paralelamente a esta transformación se verifica un cambio de actitud de los adultos cultos con relación a la literatura popular. Los adultos abandonan la ficción del *romance*, que pasa a los niños de las clases altas y a los adultos de las clases populares. De esta inflexión deriva el advenimiento de la *novel* (en cuanto única forma literaria dotada de dignidad artística y del consenso de la cultura oficial; véase Faeti, 1977), por una parte, y de la literatura para la infancia, por la otra. Mientras la *novel* se complace en su realismo y en su seriedad, los cuentos para niños aún pueden contener

inverosimilitudes. De todos modos, se empuja al naciente filón de la literatura para la infancia a las zonas de la subliteratura y «la inconsciencia novelesca» es «rechazada a las provincias reservadas a los ignorantes (...), a los niños y a los adultos de las clases bajas» (Celati, 1975: 13).

El nacimiento de la literatura para la infancia coincide históricamente con la afirmación, entre las clases elevadas, de un nuevo modo de concebir la infancia. Según Ariès, durante el siglo XVII se observa un cambio en el sentimiento por la infancia, cambio que afecta solamente a las clases más altas. Los términos relativos a la infancia se multiplican y esto indica una toma de conciencia por parte de los adultos de las diferencias que separan al niño pequeño del adolescente y a este último del adulto. En el siglo XVII el niño de familia noble o burguesa empieza a ser vestido con trajes distintos de los de los adultos.

El problema de la educación de los niños es abordado por los moralistas y por los educadores que, primero con una cierta severidad y luego, hacia finales del siglo, con mayor dulzura, se preocupan de proporcionar a los niños una imprescindible educación moral. Se afirma que «la educación de los niños es una de las cosas más importantes del mundo» (A. Varet, *De l'éducation chrestienne des enfants*, 1666) y los nuevos principios educativos están en la base de la evolución de las costumbres escolares hacia una disciplina más rígida. Se considera que los niños deben ser vigilados, controlados y habituados a una cierta severidad. El control ejercido por los educadores sobre los niños se extiende también al contenido de sus lecturas. Se ha de proteger la inocencia de los niños de los contenidos inmorales o de un lenguaje impuro, y por eso corresponde a los adultos la elección de los textos apropiados para la infancia. En el ámbito de este nuevo clima cultural se afirma una literatura pedagógica infantil distinta de la literatura para adultos.

El punto de contacto entre la tradición oral del pueblo y las reelaboraciones escritas para los niños nobles y burgue-

ses fueron las amas de leche y las sirvientas no instruidas que empezaron a hacerse cargo de los niños de las clases altas y medias y les transmitieron el repertorio de relatos populares. Algunos miembros de las clases cultas, entre otros el mismo Perrault, que entraron así en contacto con los relatos de la tradición oral, los transcribieron y los reelaboraron, adaptándolos a los gustos y a los principios educativos en boga.

Los relatos originarios sufrieron cambios, debidos ante todo a la interacción entre narrador y oyente: es probable que las viejas amas de leche retocaran los relatos que conocían con el fin de aproximarlos a los gustos de los niños.

Por ejemplo, E. Cook observa cómo, en los cuentos de Perrault, algunos pasajes parecen tomados de un diálogo infantil:

> mientras el hada se pregunta cómo «hacer» un cochero, es Cenicienta quien dice: «Voy a ver si hay un ratón en la trampa: ¡podríamos transformarlo en cochero!». Habitualmente se adscriben estos toques al arte literario de Perrault, pero la idea originaria podría haberle venido de su vieja criada [...] que conocía exactamente los gustos de los niños.
>
> (Cook, 1974: 58)

Nuevos cambios resultaron de la aplicación al cuento de los principios pedagógicos. Los cuentos franceses escritos en el siglo XVIII, siguiendo la estela del libro de Perrault, eran «tomados en general de la tradición oral, pero a menudo sofocados por alegorías moralistas».

Los mismos *Contes* de Perrault reflejan los principios educativos de la época. En particular, es interesante observar los cortes, las censuras y las adiciones con las que Perrault se distancia de las versiones populares de los cuentos, haciéndolos más austeros, más lógicos (piénsese en la supresión del episodio del «camino de alfileres» en *Caperucita roja*) y a veces menos cruentos.

El hecho de que los destinatarios de los cuentos fueran los niños nobles o burgueses (junto a los adultos del pueblo, que seguían transmitiéndose los relatos de la tradición) no significa, sin embargo, que los cuentos no agradaran a los adultos de las clases elevadas, incluido el rey. Sabemos, por ejemplo, que a finales del siglo XVII los cuentos de hadas (de Perrault, de Mme. d'Aulnoy, etc.) eran muy apreciados en los círculos parisinos de moda. Perrault tomó sus relatos de la tradición oral del pueblo, pero los adaptó al gusto sofisticado de los cortesanos, quienes eran al menos parcialmente los destinatarios de su primera versión de los *Contes de ma mère l'Oye* (*Cuentos de la tía Ansarona*, 1697).

La cuestión de quiénes eran realmente los destinatarios de los relatos de Perrault es, en efecto, bastante controvertida. En sus prefacios, Perrault afirma que los cuentos encierran «una moral plena de buen sentido y que se descubre más o menos, según el grado de penetración de quienes los leen». La intención educativa de los cuentos es reafirmada en las *moralités* puestas al final de cada relato. Sin embargo, en los relatos mismos se elude, incluso se niega, esta finalidad didáctica (que parece apuntar al niño como destinatario privilegiado del cuento, en cuanto necesita ser modelado según los cánones educativos corrientes). En algunos cuentos sigue luego una nota de distanciamiento irónico por parte del autor con relación a las vicisitudes relatadas y a los mensajes morales transmitidos por ellos, como si la enseñanza moral no fuera más que un pretexto para justificar el simple *divertissement* cortesano.

En efecto, sabemos que durante el último trentenio del reinado de Luis XIV los *contes de fées* habían alcanzado una gran difusión y habían conquistado un espacio propio en el ámbito del sistema literario, configurándose como un género culto orientado al entretenimiento de las clases más elevadas. Los destinatarios de estos relatos, que reelaboraban el repertorio popular, no eran ni los niños ni los campe-

sinos analfabetos, sino los cortesanos y las *précieuses*. Hasta cierto punto, la obra de Perrault es adscribible a esta moda literaria.

Por ejemplo, se ha observado cómo algunos detalles añadidos por Perrault a los cuentos tomados de la tradición popular correspondían a los gustos de un público refinado: piénsese en las referencias a la moda femenina en *Cenicienta* o a las descripciones de los grandes espejos y del mobiliario de la corte en *La bella durmiente del bosque*. Sin embargo, las reelaboraciones de los cuentos populares por parte de las damas de Versailles responden a criterios estilísticos distintos de los que guían la obra de Perrault. Este último, aunque dirigiéndose parcialmente a un público adulto, buscaba conscientemente un estilo sencillo e ingenuo que se adaptase a las exigencias de los destinatarios infantiles y que aproximase el cuento a sus orígenes populares. Por el contrario, las damas de la corte de principios del siglo XVIII sustituyeron la ingenuidad del cuento tradicional por un sistema formal mucho más refinado. De este modo, en la estructura lineal del relato popular se introdujeron múltiples digresiones descriptivas, alusiones a los acontecimientos contemporáneos, a la moda y a los códigos de comportamiento típicamente cortesanos.

Un ejemplo evidente de esta tendencia a la reelaboración de los cuentos de hadas es proporcionado por las *Fées modernes* de Mme. de Murat, que dejan de ocuparse de las actividades domésticas tradicionalmente asignadas a las hadas para adecuarse al distinto estilo de vida que caracteriza la corte del Rey Sol.

Parte de la ambigüedad del papel asignado al destinatario de los cuentos en la época de Perrault se debía probablemente a la confusión, por parte de la mayoría de los miembros de la sociedad «culta», entre la ignorancia del pueblo y la ignorancia de los niños. Perrault

> amalgama dos ignorancias, la del pueblo, debida a la condición social, y la de la infancia, debida a la edad.
>
> (Soriano, 1968: XXI)

De esta superposición de las dos ignorancias derivan las numerosas voces de protesta que en aquellos mismos años se levantan contra la moda de los cuentos de hadas. Una de las mayores acusaciones es que dichos cuentos son pueriles e inadecuados para los lectores adultos. Evidentemente, el proceso de transformación cultural del que escribe Celati ya ha tomado pie entre los estratos más elevados de la sociedad francesa, y esto explica la vehemencia con que algunos detractores de los cuentos se oponen a su circulación entre las damas de la corte.

El componente infantil del adulto que lee los *contes de fées* es continuamente estimulado. El destinatario es el adulto, pero el cuento se dirige a su aspecto infantil: «la figura infantil pide ser situada en la estructura de la comunicación, sea ella presencia real y concreta o, en cambio, mera excusa de la escritura» (AA. VV., 1980: 154). Se afirma, pues, un sistema comunicativo articulado y complejo, en el que el destinatario es duplicado (lectora/figura infantil) tal como lo es el emisor (escritora/figura de la madre o nodriza).

El niño se convierte en destinatario con todo derecho del cuento literario a partir de la edición de 1819 de *Kinder- und Hausmärchen* (*Cuentos infantiles y del hogar*) a cargo de Wilhelm Grimm. Es más, se puede sostener que, con los *Kinder- und Hausmärchen*, el desplazamiento de destinación de los cuentos populares –de los adultos a los niños– que había comenzado ya en el siglo XVII, alcanzó su completa realización.

El cuento literario burgués –o sea, el cuento como nosotros lo reconocemos hoy, con sus características formales inequívocas– puede remitirse a los hermanos Grimm, quie-

nes, partiendo de la tradición oral por un lado y de las fuentes literarias entonces disponibles por otro, dieron forma a un nuevo género literario.

Jack Zipes (1988) intenta cambiar radicalmente algunos de los principales lugares comunes sobre la obra de investigación y de transcripción realizada por los Grimm. Generalmente se considera que los dos hermanos recorrieron Alemania en busca de las raíces populares del folclore nacional, entrevistando directamente (según los métodos posteriormente adoptados por los estudiosos del folclore y por los etnólogos) a los narradores populares. Ciertamente las transcripciones grimmianas presentan un grado de compromiso filológico bastante insólito para la época: piénsese en el modo en que autores como Tieck, Musaus y Goethe reelaboraron los cuentos populares, alejándose completamente del estilo de la narrativa oral en favor de un estilo vistosamente literario; sin embargo, debe recordarse que las fuentes de la colección grimmiana no eran los campesinos o la gente del pueblo, sino unos narradores de extracción burguesa invitados a recontar algunas historias que habían oído durante su infancia, o que habían leído. Además, los Grimm utilizaron directamente el repertorio ya existente de cuentos literarios (Perrault, D'Aulnoy, Tieck) y lo reelaboraron según criterios estilísticos propios.

Lejos de reproducir exactamente los cuentos de la tradición oral, Jacob y Wilhelm Grimm los recompusieron radicalmente, y dieron así origen al moderno cuento literario. A veces, partiendo de un cierto número de variantes de un mismo cuento, las integraban en una única narración, introduciéndole además añadidos personales, pero siempre respetando su significado y su verdad interior. Entre los principales cambios introducidos en el corpus de los relatos populares, algunos afectaban a los aspectos estilísticos. Las incongruencias y las contradicciones típicas de las historias de la tradición oral fueron sustituidas por nexos lógicos más fuertes y, por tanto, más en línea con la

mentalidad burguesa corriente. A nivel temático, se destacan los cortes y las censuras, orientados a reflejar de cerca la visión del mundo de la burguesía y a no chocar con su sentido moral. Según Zipes, con los Grimm el cuento literario (y, en consecuencia, también el oral, que sufrió su influencia) se convirtió en un instrumento pedagógico en manos de la burguesía: piénsese en los contenidos morales y educativos que los hermanos añadieron a las historias populares y también en los papeles sexuales (mujeres pasivas y dóciles, hombres activos y aventureros) y en los modelos de comportamiento (basados en virtudes típicamente burguesas, como el orden, la circunspección, la tranquilidad doméstica, la laboriosidad, etc.) que sus cuentos transmiten.

Añádase a esto el hecho de que, si bien los *Kinder- und Hausmärchen* no estaban destinados originariamente a un público infantil (las glosas de los dos volúmenes se redactaron pensando en los lectores cultos), todas las ediciones desde 1819 se dirigieron explícitamente a los niños. El desplazamiento de destinación se debe a Wilhelm que, habiendo tomado en sus manos las riendas de la colección en 1819, introdujo nuevos cambios a fin de que los relatos se adecuaran a su imagen de la infancia y ejercieran, por tanto, esa función pedagógica fundamental que él les atribuía. Y, en efecto, el público burgués acogió esta iniciativa con tal entusiasmo que desde aquel momento la colección grimmiana se convirtió en una verdadera institución nacional (pero también internacional) a través de la cual los niños de muchas generaciones aprendieron algunos de los principales valores de la cultura dominante. Las numerosas colecciones de cuentos para niños que han abarrotado el mercado editorial a partir de la segunda mitad del siglo XIX han seguido generalmente los pasos de la colección grimmiana. Allí donde estaban disponibles tanto las versiones perraultianas como las grimmianas de los mismos cuentos, la tendencia principal fue la de abandonar las primeras en

favor de las segundas, en cuanto eran consideradas más adecuadas para un público infantil. Pero las excepciones no faltan: por ejemplo, la versión de Andrew Lang del cuento de *Caperucita roja* (*Blue Fairy Book*, 1889) se remite al relato de Perrault, si bien en la época de su redacción ya estaba disponible una traducción al inglés de los *Kinder- und Hausmärchen*.

Los doce *Fairy Books* de Lang –cada uno distinguido por un color diferente– obtuvieron un enorme éxito y marcaron el inicio de una renovada oleada de popularidad del género de los cuentos en Gran Bretaña, entrando a formar parte de la biblioteca ideal de todo niño británico desde finales del siglo XIX hasta casi nuestros días. El entusiasmo suscitado por la obra de Lang dio origen a toda una serie de imitaciones por parte de numerosos autores para niños. La principal fuente de los cuentos contenidos en el primer libro de la serie (el *Blue Fairy Book*, justamente) es la colección de Perrault. Sin embargo, Lang introdujo modificaciones, con el fin de coincidir con las presuntas exigencias de los lectores infantiles, los destinatarios declarados de la colección (Lang sostiene, en el prefacio, que el suyo es un «book meant for little boys and girls», Lang, 1889: xxii).

Su obra de adaptación de los cuentos perraultianos es guiada por la imagen, a decir verdad algo melosa, que el autor tiene de la infancia:

> Los niños a los cuales y para los cuales se cuentan [estos cuentos] representan la juventud del hombre fiel a sus primeros amores, y de él tienen la incorrupta credulidad, un fresco apetito por las maravillas.
>
> (Lang, 1889: xi)

Frente a esta visión de la infancia como edad incontaminada del hombre, cuya inocencia se ha de salvaguardar por todos los medios posibles, resulta sorprendente la decisión, por parte de Lang, de referirse a la cruenta versión pe-

rraultiana de *Caperucita roja* y no a la más suavizada de los Grimm. Para comprender los motivos de esa elección es preciso quizá extender el discurso al particular contexto sociocultural en el que de vez en cuando se integra el cuento y a los principios pedagógicos corrientes en cada contexto específico. Puede formularse la hipótesis de que en la Gran Bretaña de finales del siglo XIX la actitud pedagógica prevaleciente era mucho más severa que en nuestros días. En efecto, durante todo el siglo XIX, y en particular en su segunda mitad, el niño conquista un sitio importante en el centro de la familia (sobre todo burguesa) y se convierte en objeto de inversiones afectivas, además de económicas, por parte de los padres. Esta mayor atención prestada a la infancia como momento fundamental de la evolución se traduce por un lado en una actitud más amorosa y tierna hacia el niño (se dirigen a los lactantes con diminutivos y mimos), pero por otro en un severo control de los comportamientos infantiles, que deben ser modelados según los dictámenes de una férrea disciplina. Naturalmente, hay enormes variaciones según los diversos contextos sociales y geográficos: por ejemplo, en los campos la costumbre de pegar a los niños con fines disciplinarios permanece incluso después de que la burguesía de las ciudades ha asumido una actitud de crítica frente a este hábito (lo cual, además, no impide que los mismos burgueses manden a sus hijos a escuelas en las que habitualmente se practica el castigo corporal).

En los países protestantes del norte de Europa los criterios que subyacen a la educación de los hijos son particularmente rígidos, si se piensa que dos de los proverbios recurrentes relativos a la infancia son «Save the rod and spoil the child» («Quien escatima su bastón hace de su hijo un bribón») y «Children should be seen but not heard» («A los niños hay que verlos, pero no oírlos»).

En este contexto, incluso el tradicional relato admonitorio –sin posibilidad de salvación o de redención para los

transgresores– conquista un espacio específico propio, legitimado por la ideología dominante.

2.2. Los destinatarios del cuento hoy

Hemos visto cómo en el pasado el cuento no siempre se dirigió a un público exclusivamente infantil sino que, por el contrario, durante siglos fue una forma de entretenimiento que involucraba a toda la comunidad, sin discriminaciones de edad. Esto significa que, hasta tiempos bastante recientes, el adulto fue, si no el único, por lo menos uno de los destinatarios previstos por este género narrativo.

Queda por ver quién es hoy el destinatario del cuento. El hecho de que las modernas colecciones de cuentos se dirijan abiertamente a un público infantil permite suponer que el desplazamiento de destinación, iniciado hacia finales del siglo XVII con Perrault, ha llegado ahora a su lógica conclusión. Los cuentos actuales fueron definitivamente relegados a las zonas de uso secundario destinadas a los más pequeños y abandonadas por los adultos. Una confirmación de tal cambio de destinación se encuentra en los textos mismos: las modernas colecciones de cuentos populares se adecuan a las presuntas exigencias de los lectores infantiles, o sea, a la imagen (más o menos fiel) que el narrador adulto tiene de los niños. Así, el lenguaje de los cuentos se adapta a la capacidad lingüística de los lectores previstos, y entran además múltiples consideraciones de orden pedagógico encaminadas a hacer que los cuentos coincidan con los cánones educativos generalmente aceptados. A veces, como veremos, estas reescrituras están expuestas a la manipulación ideológica.

A pesar del hecho de que nuestra sociedad haya definido el cuento como un género narrativo de uso exclusivo de la infancia, hay quien sostiene que tal decisión no es más que el fruto de un equívoco, de un «accidente histórico».

Según Tolkien, no hay ningún motivo particular por el que los adultos deban abandonar el cuento, sobre todo porque cualquier arte o ciencia, si queda relegado exclusivamente al ámbito de los niños, se deteriora gravemente y, a veces, irremediablemente. Los efectos negativos de la conexión, absolutamente arbitraria, que la sociedad occidental moderna ha establecido entre la infancia y el cuento son evidentes: los modernos adaptadores, guiados por una imagen completamente ilusoria de la infancia (vista como una edad aún incorrupta cuya ingenuidad debe ser salvaguardada), vacían los antiguos relatos de sus contenidos originarios, edulcorándolos y expurgándolos para hacerlos inocuos. Uno de los presupuestos implícitos en la base de muchas adaptaciones para niños es que éstos posean una «incorrupta credulidad, un fresco apetito por las maravillas» (Lang, 1889: xi). De este modo se sobreentiende que el narrador adulto debe jugar con la escasa experiencia de vida del niño para venderle la ficción de los cuentos como realidad. Esta actitud de subestimación hacia el propio público caracteriza el estilo narrativo de muchas modernas reescrituras para la infancia. Tolkien se opone drásticamente a los narradores adultos que, como Andrew Lang, no pierden de vista «los rostros de otras personas inteligentes, por encima de las cabezas de [su] auditorio infantil» (Tolkien, 1964), y rechaza el presupuesto según el cual el niño sería incapaz de distinguir Feeria, el mundo del cuento, del mundo de la experiencia cotidiana. Para refutar esta posición Tolkien se remite a consideraciones autobiográficas: de niño él nunca consideró que el dragón perteneciera a la misma dimensión que el caballo, porque «el dragón tenía la marca *Made in Feeria* impresa con letras claras» (Tolkien, 1964).

Para usar adecuadamente el cuento, según Tolkien, es indispensable entrar con la propia mente en el mundo secundario evocado por el narrador y, mientras se está dentro de él, creer en su verdad (Tolkien dice que el mundo del

cuento debe imponer una «creencia secundaria»). Pero esto no significa que el destinatario deba creer que las cosas contadas se pueden encontrar en el mundo de la experiencia primaria. Éste es el equívoco en el que caen los que consideran que los niños, en virtud de su ingenuidad y de su presunta incapacidad para distinguir entre hecho y ficción, son los únicos posibles destinatarios de los cuentos en nuestros días.

Sin embargo, las argumentaciones adoptadas por Tolkien para negar que el niño se haya convertido en el destinatario privilegiado del género de los cuentos en cierto sentido se le vuelven en contra: el cuento exige que el destinatario crea en lo que él cuenta, por más inverosímil que pueda parecer valorado desde el punto de vista del mundo real (éste es precisamente el punto fundamental: no hay que valorar el mundo de los cuentos a partir de criterios tomados de la experiencia primaria). En otras palabras, mientras el destinatario se encuentre sumergido en el marco del cuento, jamás debe sorprenderse frente a los animales que hablan, a los auxiliadores mágicos, a los antagonistas ultraterrenales y a todos los elementos recurrentes en el cuento pero que no se pueden encontrar en el ámbito de la vida real. Así, en el momento en que se manifiesta la incredulidad, el encantamiento se rompe y el destinatario se ve nuevamente catapultado «al Mundo Primario, para mirar desde el exterior al pequeño, abortado Mundo Secundario» del cuento (Tolkien, 1964).

No obstante, para el adulto actual resulta difícil sumergirse en el mundo del cuento eliminando toda huella de duda, o sea, abandonando temporalmente todo el sistema conceptual que subyace a su experiencia del mundo real. En muchos casos él se esfuerza por suspender su credulidad frente a los eventos narrados.[1] Pero, según Tolkien,

1. En efecto, se puede sostener que todas las lecturas adultas de historias ficticias (incluso las más realistas) implican necesariamente un fingir que se cree, correlativo con el simular que se dice la verdad del autor.

para entrar en el mundo del cuento no hay que esforzarse en crecer: hay que creer y basta. Al niño esta operación le sale bien, y por eso el cuento se ha convertido en un dominio privilegiado de la infancia.

Esta argumentación está en la base del ensayo de Ok-Ryen Seung sobre la psicopedagogía del cuento. Seung considera que los cuentos son particularmente adecuados para la mentalidad infantil, tanto por lo que se refiere a los temas tratados por ellos como por los dispositivos formales que los caracterizan.

Los contenidos típicos del cuento reflejan de cerca los intereses del niño: a menudo los cuentos se ocupan del abandono de los hijos por parte de los padres o de la ruptura del vínculo materno, temas ante los que el niño pequeño (de cuatro a siete años) presta mucha atención. En cuanto a los contenidos más específicamente maravillosos, Seung se detiene en algunos rasgos característicos de la mentalidad infantil –como el egocentrismo, el realismo y el animismo– que hacen al niño particularmente receptivo con el mundo encantado del cuento.

La incapacidad de distinguir entre el yo y el mundo exterior (egocentrismo) y la consiguiente certidumbre de que todo elemento del mundo está dotado de voluntad propia (animismo) acercan la mentalidad infantil al pensamiento mágico. Por este motivo el niño no debe realizar grandes esfuerzos para concebir un mundo en el que los animales hablen: lo que en el caso del lector adulto requiere una «voluntaria suspensión de la incredulidad» al niño le resulta natural. Es probable que, a partir de una cierta edad, también el niño sepa que en el mundo real los animales no hablan. Pero, para él, las fronteras entre el mundo de la experiencia cotidiana y el del cuento no son tan rígidas como para el adulto. Esta fluidez de las fronteras favorece el continuo paso de una dimensión a otra, paso que a menudo asume la forma de la experimentación lúdica. Esto resulta evidente para cualquiera que haya observado el proceso del juego

infantil. Un observador particularmente atento, Gianni Rodari, se ha detenido en el significado pedagógico de la fórmula introductoria de muchos juegos («hagamos que...») y del uso del imperfecto durante la ficción del juego, para subrayar cómo los niños emplean esos artificios lingüísticos para deslizarse imperceptiblemente en el mundo del cuento:

> el imperfecto, hijo legítimo del «érase una vez» que da la señal de salida a los cuentos, es un presente especial, un tiempo inventado, un verbo para jugar.
>
> (Rodari, 1973: 188)

El animismo de los niños encuentra, pues, un terreno muy fértil en el cuento, que está poblado de animales y de objetos dotados de personalidad reconociblemente humana. Pero, además de reflejar el animismo infantil, la presencia de bestias que hablan en los cuentos refleja la importancia que tienen los animales en el imaginario infantil y la facilidad con que el niño se identifica con ellos.

Pasando a los dispositivos formales característicos del género de los cuentos, antes delineados, Seung se propone comparar las características del estilo oral, típico del cuento, con la psicología del niño. Vistos desde esta perspectiva, algunos rasgos estilísticos salientes, como el uso de fórmulas y de repeticiones y el ritmo binario o ternario, pueden remitirse a las exigencias precisas del destinatario infantil.

La estructura enumerativa, como hemos visto, permite que el destinatario encuentre un armazón constante y reconocible en el texto, lo cual le da una sensación consoladora de familiaridad que lo tranquiliza. El niño, que ama el orden, la medida y la coherencia, advierte de manera particularmente acentuada esta exigencia. Las repeticiones y las estructuras constantes satisfacen su gusto por la estabilidad y lo ayudan en el proceso de memorización del texto.

Otras características, como la extremada simplificación de las relaciones internas, la ausencia de descripciones

exhaustivas de corte realista-y la exteriorización del conflicto, apuntan todas al niño como destinatario privilegiado del cuento hoy.

2.3. La interacción de lecturas sucesivas

Todo esto no significa en absoluto que el adulto no pueda disfrutar con la lectura de los cuentos, aunque nuestra cultura haya asignado a este género narrativo una diferente función del destinatario. Por el contrario, el cuento estimula múltiples niveles de lectura y la relación que el individuo establece con él no se agota con la infancia, sino que lo acompaña en el curso de su existencia. De este modo, el cuento se prestará a ser interpretado de manera distinta por el mismo individuo en fases sucesivas de su vida: cada vez que coja un viejo libro de cuentos, de los que ya ha disfrutado durante la infancia, descubrirá que para él ese libro significa algo nuevo, encontrará en él nexos inéditos y contenidos sorprendentes. Según Bettelheim, la continuidad de la relación que el individuo establece con el cuento –o sea, el hecho de que para él éste pueda adquirir significados siempre distintos– responde a una importante función psicológica: le permite tener una comprobación inmediata de la propia evolución psicológica en el tiempo.

En la interpretación siempre variable del texto entrará también el intento de recuperar las lecturas pasadas para compararlas con la presente. Se verifica, por tanto, el fenómeno –descrito por Maria Corti (1976) y relacionable con las afirmaciones de Gadamer sobre el significado hermenéutico de la distancia temporal– de la interacción de las lecturas sucesivas. Partiendo de la constatación de la irrepetibilidad de cada lectura concreta (al estar el acto de la interpretación tan profundamente inscrito en la propia situación histórica, que por definición es única), se llega a considerar el fenómeno de la relectura como un caso parti-

cular de interpretación en el que entra la comparación con las lecturas precedentes. De la imposibilidad de recuperar totalmente esas interpretaciones pasadas derivaría esa sensación de desorientación que golpea al lector que vuelve a coger un texto en el que antes había hecho anotaciones. Parte del esfuerzo interpretativo consistirá, pues, en el intento de reducir la distancia que separa (pero, como observa Gadamer, además de separar une) la lectura actual de la pasada, convertida en ciertos aspectos en extraña. Se trata de una operación de algún modo contraria a la esencia de la interpretación, que vive en el espacio entre la familiaridad y la extrañeza y, siempre según Gadamer, no debe aspirar a anular los efectos de la distancia temporal: en primer lugar porque eso sería imposible, y además (y sobre todo) porque no es ni siquiera deseable.

Así, en el ilusorio intento de hacer resucitar la interpretación pasada se renuncia a fundir el propio horizonte presente con el horizonte del texto, condición esencial de la interpretación.

Muchos adultos se aproximan al cuento exactamente con esta actitud. El recuerdo del placer experimentado de niño en el uso de este género narrativo es aún bastante fuerte como para impulsarlos a intentar recuperar este placer, ilusionándose con que se haya conservado intacto en los años y con que una simple relectura del texto sea suficiente para hacerlo resurgir. Generalmente, estos *revivals* fracasan y el lector se pregunta qué es lo que ha podido fascinarlo tanto en los cuentos leídos o escuchados durante la infancia.

Si, en cambio, la distancia temporal entre diversas interpretaciones ya no se considera como «un abismo que se ha de superar porque separa y aleja», sino como «una positiva y productiva posibilidad de comprender» colmada «por la continuidad de la transmisión y de la tradición» (Gadamer, 1960), entonces asumirá un importante papel en el acto de la lectura. En este caso el lector no intenta hacer

revivir el pasado –no pretende elevarse por encima del propio horizonte histórico, anulando los efectos del paso del tiempo–, sino que se acerca al texto bien consciente de la propia historicidad.

Esto no significa, sin embargo, que las interpretaciones precedentes estén totalmente extraviadas. En efecto, uno de los conceptos centrales en la reflexión hermenéutica de Gadamer es que la identidad de una obra no queda fijada de una vez por todas en el momento de la producción, sino que se transforma con el tiempo, a medida que el texto originario se enriquece con sus diversas interpretaciones, de modo que estas últimas entran a formar parte de la identidad de la obra misma.

Cada nueva lectura debe ajustar las cuentas, no sólo con el texto mismo, sino también con toda la serie de interpretaciones precedentes que el texto ha provocado y que han sido codificadas en el ámbito de una cierta cultura, del mismo modo que un actor, al interpretar un determinado papel, tendrá en cuenta cómo otros actores antes que él han encarnado a ese personaje. Así como la identidad literaria del personaje dramático está inseparablemente ligada a las interpretaciones que han hecho de él los distintos actores famosos, la identidad de un texto se enriquece con sus interpretaciones culturalmente aceptadas y codificadas. En este sentido, la lectura freudiana del *Edipo rey* está inextricablemente ligada a la obra de Sófocles, hasta tal punto que ya es casi imposible hablar de Edipo sin mencionar a Freud.

En el caso de la relectura de los cuentos por parte de un mismo individuo en fases sucesivas de su vida, esta interacción de lecturas ya no involucra sólo las interpretaciones culturalmente codificadas y, por tanto, sedimentadas en el bagaje enciclopédico compartido por todos los miembros de una cierta cultura, sino las interpretaciones idiosincrásicas pertenecientes a la esfera personal del hombre.

Pero el principio sigue siendo el mismo, a pesar de este cambio de perspectiva de lo que es verificable a nivel interpersonal a lo que sucede en la mente del individuo: el acto de lectura se coloca en el espacio entre la familiaridad (en cuanto establece una relación con las interpretaciones precedentes que juntas forman una tradición) y la extrañeza (en cuanto es, de todos modos, imposible identificarse perfectamente con una lectura anterior).

2.4. El destinatario infantil

Como advierte Rodari (1973: 140) es extremadamente difícil penetrar en la experiencia del niño de tres o cuatro años al que se le cuenta un cuento. Los elementos de que disponemos para recrear las modalidades de uso infantil del cuento son pocos. En ciertos casos nos guía el recuerdo de la propia experiencia pasada de destinatarios, pero esta operación está abierta a las distorsiones debidas a los prejuicios que ordenan la imagen que el adulto tiene de la infancia. Un método más fiable –que es, además, el adoptado por el mismo Rodari– es la observación directa de los niños mientras escuchan al adulto que les cuenta un cuento. También en este caso, sin embargo, interviene la actividad interpretativa del adulto-observador que, a partir de determinados indicios (las preguntas que el niño formula al narrador, sus reacciones emotivas, sus gustos y preferencias), debe plantear hipótesis sobre los procesos mentales que entran en la interpretación del cuento que se desarrolla en la mente del niño.

En primer lugar, Rodari observa cómo el cuento es para el niño «el instrumento ideal para mantener consigo al adulto» (Rodari, 1973: 140). Independientemente de los contenidos transmitidos por un relato específico, pues, parte de la fascinación que el cuento ejerce sobre el niño consiste en la posibilidad de monopolizar la atención del adulto y de reforzar el vínculo que lo une a él.

> El niño está interesado [...] no sólo en las formas de la expresión, sino en la sustancia de la expresión, es decir, en la voz materna, en sus matices, volúmenes y modulaciones.
>
> (Rodari, 1973: 141)

Además de esta función externa al texto mismo, el cuento asume otras tareas: proporciona informaciones sobre la lengua materna, o sea, estimula al niño a familiarizarse con ella para construirse esquemas lingüísticos que posteriormente guiarán su uso personal de la lengua; lo ayuda asimismo a construirse unas estructuras mentales relativas a las relaciones interpersonales, a los papeles sociales y a los modelos de comportamiento. Sobre este último punto se detiene Bettelheim (1977) cuando subraya el valor socializador de los cuentos que, al reflejar algunos valores dominantes de la cultura en la que surgen, ayudan al niño a responder a interrogantes urgentes sobre su identidad personal y social. Naturalmente, la otra cara de la moneda especificada por muchos pedagogos modernos es que el cuento literario «clásico» adoctrina al niño desde su más tierna edad en el intento de integrarlo en la sociedad.

Rodari insiste en el hecho de que la decodificación del cuento por parte del niño es muy personal y no se puede deducir del simple análisis del texto objetivo. En la interpretación particular que el niño proporcionará de un cuento influyen múltiples factores extratextuales, relativos a las preocupaciones y a los intereses específicos que guían su existencia, además de la concreta situación de enunciación. Así, si el lobo es evocado por la voz sosegadora de la madre, en el contexto de una situación familiar tranquila, el niño podrá «desafiarlo sin miedo» (Rodari, 1973: 143). Por el contrario, la mención del lobo suscitará reacciones de angustia en los casos en que el niño advierte ya de por sí una sensación similar, que luego es proyectada sobre la figura del lobo. No es raro, además, que el destinatario infantil se identifique con el antagonista y no con el protagonista

del cuento. En la introducción al *Blue Fairy Book* (1889), por ejemplo, Lang explica el caso de una niña (la nietecita de cuatro años de Charles Nodier) que, después de haber escuchado el cuento de *Caperucita roja*, exclamó: «Le gentil petit loup!» porque había quedado impresionada por la conducta educada del lobo que se había abstenido de comerse las tortas que la protagonista llevaba en la cesta.

Por más que esta interpretación del cuento no se corresponda con las intenciones del autor, quien con toda probabilidad pretendía favorecer la identificación de la niña con Caperucita roja y no con el lobo, es un hecho que ésta –en la medida en que encuentra una confirmación en el texto (es innegable que el lobo no toca las tortas)– representa por lo menos una posible lectura del texto. Evidentemente, para esta lectora empírica, el hecho de que el lobo haya devorado luego a la abuela y a la nieta no constituye un delito grave y es, en cualquier caso, perdonable a la luz de sus buenas maneras por lo que se refiere a las tortas.

Esto significa que, incluso dentro de los límites de la interpretación infantil de un texto sencillo como *Caperucita roja*, no existe una sola clave de lectura posible. El destinatario ingenuo decodifica la manifestación lineal del texto para obtener su significado literal, según las indicaciones de lectura proporcionadas por el texto mismo. Así, hay por lo menos un núcleo narrativo elemental que es conservado fielmente en cada interpretación concreta del cuento, tanto por parte de los niños como de los adultos. Sin embargo, ya en el caso del destinatario infantil esta interpretación del sentido literal está mezclada con otro nivel de interpretación, en el que entran los juicios de valor, las hipótesis sobre las motivaciones que impulsan a los personajes a actuar de determinadas maneras y las consecuencias que el destinatario pueda extraer, pero que la interpretación literal no necesariamente exige. Todos estos elementos, que no pueden remontarse a la interpretación ingenua o semántica del texto (a la decodificación del sentido literal), pertenecen al

ámbito de la interpretación crítica. El lector crítico, explica Eco, después de haber colmado de significado la manifestación lineal del texto, «trata de explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras alternativas) interpretaciones semánticas» (Eco, 1990: 29).

Frente a este ejercicio de libertad interpretativa por parte del destinatario infantil, al narrador adulto se le abren dos posibles vías: puede, por un lado, alentar el sentido crítico y creativo del niño, renunciando así a dirigir su interpretación de manera unívoca; o, por otro, puede imponer una cierta lectura del texto, a través de señales bien precisas como la explicitación de las motivaciones, de la moraleja o de los contenidos implícitos en el cuento.

A esta última categoría pertenecen las versiones literarias «clásicas» de *Caperucita roja*, que constituyen un intento de fijar por escrito el cuento en su específica actualización, elevada al papel de versión privilegiada en perjuicio de todas las demás interpretaciones que el cuento puede suscitar. De este modo, el cuento pierde una de sus características fundamentales: el hecho de ser una forma abstracta que cada narrador ha de formular a su manera.

Es preciso hacer una breve digresión sobre lo que se entiende aquí por la identidad de un cuento. En su artículo *Sull'universalità della fiaba* (en AA. VV., 1980) Giorgio Dolfini retoma algunas de las argumentaciones de Lüthi sobre las características del cuento en cuanto tipo ideal (abstracción de las figuras, genericidad y universalidad) para sostener la idea de la indiferencia sustancial del cuento a las ideologías o, en cualquier caso, a los sistemas de pensamiento demasiado especificados. Estos últimos, al anclar el cuento en un determinado contexto específico y concreto, lo alejan inevitablemente de su forma ideal.

Sin embargo, debe observarse que, si bien en cuanto forma ideal el cuento presenta todas las características delineadas por Lüthi, en sus realizaciones concretas requiere ser integrado en un contexto específico (el contexto en el

que ha calado la narración), independientemente del cual ya no puede existir más que como tipo abstracto.

De ello deriva la identidad siempre variable del cuento en cuanto narración concreta, adaptable a cualquier contexto, expuesta a la manipulación ideológica y abierta a la reescritura. La adaptación del cuento a un determinado contexto específico es inevitable: la interacción del narrador con el destinatario hace que el primero reelabore el tipo abstracto del cuento según las presuntas exigencias del segundo, para coincidir con la imagen del destinatario que guía la narración. Así, un mismo cuento puede ser transformado en un instrumento represivo y suscitar terror en el destinatario infantil, o bien puede reforzar la relación afectiva entre el narrador y el oyente, generando asombro y seguridad gratificante en vez de miedo. En el caso de *Caperucita roja*, el lobo puede ser transformado en un espantajo del que el adulto se sirve para que el niño obedezca (relato admonitorio) o, por el contrario, puede estimular el sentido crítico del destinatario y favorecer un uso de tipo creativo (reescritura y parodia). Este amplio margen de maniobra del que dispone el narrador, junto con las características específicas del destinatario, pueden explicar la enorme variedad de respuestas personales que el cuento puede suscitar.

De ello resulta que, si la característica de todo texto es ser incompleto sin la cooperación activa del intérprete que le añade su perspectiva personal para colmar sus espacios vacíos, este rasgo es ulteriormente acentuado en el caso del cuento, que no puede existir más que en cuanto actualización parcial de un tipo abstracto que jamás se manifiesta en su plenitud. El cuento europeo es, pues, «universal» en cuanto a su forma abstracta, pero absolutamente particular en sus recurrencias concretas.

Los narradores tradicionalistas, que aspiran a conferir al cuento una forma escrita estable en el tiempo, tienden a bloquear este proceso continuo de transformación al que está sometido el cuento, oponiéndose a cualquiera que quie-

ra modificar las versiones autorizadas de Perrault y de los Grimm. Estos cultores del cuento literario clásico, sin embargo, se olvidan de que, para continuar ejerciendo una función activa en el ámbito de la sociedad, el cuento debe colocarse en lo más vivo de los diferentes contextos en los que se encuentra. De lo contrario corre el riesgo de agotar su eficacia comunicativa, para convertirse en un documento histórico fosilizado, carente, además, de una dignidad artística que garantice por lo menos su supervivencia en el ámbito de la cultura occidental moderna.

Por otra parte, hay quienes se pronuncian en favor de la reescritura de los cuentos clásicos. Roberto Denti afirma que «no hay ninguna razón para no continuar modificando una situación que siempre ha sido cambiada según los tiempos y los lugares» (Denti, 1972: 13). Una obra radical de reescritura de los cuentos tradicionales (también a la luz de las recientes adquisiciones de la crítica literaria en el campo de los cuentos: véase la interpretación feminista de los cuentos) no intenta atenuar, sino estimular, la libertad creativa del destinatario infantil. De este modo «se podrán descubrir novedades desconcertantes», como por ejemplo «el niño que quiere que en *Caperucita roja* la abuela se muera definitivamente».

Los cuentos populares pueden así volver a «entrar como materia prima en diversas operaciones fantásticas» (Rodari, 1973: 51), como han hecho desde los tiempos de Straparola y de Perrault. Estas operaciones de reescritura encontrarán el favor de los mismos niños, quienes –nos dice Rodari– después de una primerísima fase durante la cual manifiestan una tendencia a querer oír los cuentos con las mismas idénticas palabras y sienten inquietud incluso frente a la más mínima variación, más adelante empiezan a apreciar el juego de «equivocarse las historias» (Rodari, 1973: 54), cambiándolas radicalmente e indagando sus posibilidades imprevistas. Se trata de un claro ejemplo de «uso» del cuento: en efecto, mediante la reescritura de las

historias, «los niños no juegan tanto con Caperucita roja como consigo mismos» (Rodari, 1973: 55).

El adulto puede animar a los mismos niños a que reescriban los cuentos populares, introduciendo en ellos elementos disonantes respecto de la estructura clásica de la narración: por ejemplo, pidiéndoles que inventen una historia que contenga seis palabras, cinco de las cuales pueden ser integradas en el cuento clásico («niña», «flores», «bosque», «lobo», «abuela»), mientras que la sexta presenta una ruptura de la serie (por ejemplo, «helicóptero»).

Otros procedimientos de uso y reescritura enumerados por Rodari son: los cuentos al revés (59), qué sucede después (61), ensalada de cuentos (64) y los cuentos por calco (66).

Faeti (1977) analiza la reinterpretación moderna del repertorio tradicional de los cuentos y distingue entre dos tipos de reescritura, guiados por principios pedagógicos opuestos. En el primer caso «nos proponemos sobre todo suavizar pedagógicamente las narraciones destinadas a los niños y actualizar los contenidos con el uso de símbolos y de objetos tomados de nuestras costumbres actuales» (Faeti, 1977: 154). Esta familiarización de los contenidos tiene la precisa función ideológica de eliminar el aspecto contradictorio de los cuentos populares, para transformarlos en dóciles vehículos para la integración en la propia cultura: «sustraído a los ogros y a las hadas [...] el cuento, en verdad, sólo puede hacerse inhibidor, amenazador y admonitorio bajo la máscara de las melosidades y de las caritativas censuras, porque se reduce a coherente y exclusivo vehículo de iniciación» (Faeti, 1977: 163).

Según Faeti estas reescrituras en estilo cotidiano representan un intento por parte de la cultura dominante de recuperar el control sobre un sector del imaginario colectivo que, desde los tiempos de la inflexión descrita por Celati (llegada de la *novel* y desvalorización del *romance*), ha escapado del dominio de la ideología oficial. La supresión de

los elementos «oscuros» del cuento de la tradición oral ha tenido el efecto de romper el vínculo entre el imaginario infantil y el popular, para mantener al primero dentro de los límites de la pedagogía *mainstream*.

En este contexto debe enmarcarse la reciente propuesta, planteada por un grupo de diputados alemanes (y apoyada por la Liga para la protección de la infancia) de declarar fuera de la ley al ogro, al Hombre del Saco y a todos los personajes de los que desde siempre se sirven los adultos para amenazar a los niños. Análogamente, se ha acusado a varios cuentos tradicionales (como *Cenicienta, Caperucita roja, Hänsel y Gretel*, etc.) de difundir peligrosas supersticiones y de alentar actitudes socialmente anormales.

En la base de estas acusaciones se encuentra la idea de que los personajes espantosos tienen un efecto perjudicial sobre el equilibrio psíquico de los niños, víctimas inocentes de un insidioso terrorismo psicológico. El problema de esta prohibición –aparte de la natural aversión que se puede sentir por cualquier forma de censura– es que los espantajos de los cuentos, precisamente en cuanto representan el lado «oscuro» y contradictorio del hombre, son figuras esenciales para el imaginario infantil. Como afirma Faeti, en su artículo publicado en el *Corriere della Sera* del 30 de noviembre de 1991, «en el gran teatro de la familia, los Ogros y los Cocos son actores indispensables. Reciben golpes de todos, pero están allí para eso». Sin contar además que, incluso si fueran expulsados, estos inquietantes personajes dejarían un vacío que sería inevitablemente colmado por otras formas de amenaza psicológica, quizá aún más insidiosas que las primeras, porque estarían protegidas por el velo de la cotidianidad y, por tanto, no serían adscribibles a la dimensión alternativa de los cuentos.

Existe asimismo un tipo de reescritura de los cuentos que opera en sentido opuesto: «Incluso se ha podido "reescribir" los cuentos partiendo precisamente de los más co-

nocidos y haciendo que conserven toda su alteridad y su contradicción interna» (Faeti, 1977: 163). A esta categoría pertenecen los cuentos de Sergio Tofano, que presentan «conclusiones que parecen paradójicas y están, en cambio, provocadas justamente por inconfundibles premisas inherentes a ellos y selectivamente aisladas y acentuadas por el "actualizador"» (Faeti, 1977: 163). Análogamente, las reinterpretaciones de los cuentos clásicos por parte de Rodari (para los niños) y de Fetscher (para los adultos) aspiran a poner de manifiesto y a acentuar (a veces paródicamente) unos contenidos ya presentes en los cuentos, acaso en forma latente, para luego reelaborarlos de modo personal y creativo.

3. Lecturas adultas del cuento popular

3.1. Interpretación y uso

Eco (1979 y 1990) distingue entre interpretación y uso de los textos. En el primer caso, el lector empírico hace conjeturas sobre el lector modelo postulado por el texto y pone a prueba estas conjeturas iniciales según un principio de coherencia. En otras palabras, un proyecto de sentido se demuestra desacertado si no encuentra verificación en más de una parte del texto. La interpretación, pues, debe respetar determinadas condiciones fundamentales: lo que presupone que no todas las interpretaciones son igualmente válidas y que existen criterios para valorar si una determinada interpretación es más o menos aceptable.

Entre éstos, Eco señala tres condiciones necesarias para que un elemento pueda ser considerado como el signo de alguna otra cosa:

a) que no sea posible una interpretación más económica;

b) que dicho elemento apunte a una causa concreta, o a una clase limitada de posibles causas, y no a un número indeterminado de causas heterogéneas;

c) que la interpretación proporcionada sea confirmada por otros elementos del texto (o sea, que el indicio en cuestión «pueda formar un sistema con otros indicios», Eco, 1990: 87).

Nada impide luego que el texto sea usado, es decir, «malinterpretado y rearticulado en una configuración funcional para los objetivos del lector» (Rorty, 1982). En este caso el texto no es más que un estímulo inicial para una ul-

terior actividad creativa. Tampoco es importante que el texto inicial sea una poesía, un cuento o el horario ferroviario: el lector lo usa para hablar de otra cosa, para dejarse transportar por una cadena idiosincrásica de asociaciones y remisiones.

Los más vehementes defensores de la libertad del lector en relación con el texto (de la *intentio operis*) rechazan la idea de que algunas interpretaciones sean más aceptables que otras y afirman que toda interpretación es una malinterpretación. Pero de este modo renuncian totalmente a la posibilidad de interpretar los textos y, por tanto, de «tomar un texto como parámetro de las propias interpretaciones» (Eco, 1990: 35).

Distinguir la interpretación del uso del texto no significa negar la importancia del papel del lector en la construcción del significado, sino reconsiderar la importancia de este papel respecto de la *intentio operis*. Es sin duda cierto que un texto puede dar lugar a un número infinito (o indefinido) de lecturas diversas, la mayor parte de las cuales no tendrá nada que ver con las intenciones del autor empírico (totalmente irrelevantes a los fines de una teoría de la interpretación); pero es igualmente cierto que, entre estas posibles lecturas, algunas resistirán la prueba de la coherencia textual, mientras que otras serán insostenibles desde el punto de vista hermenéutico. Dicho esto, el lector puede jugar libremente con el texto, «forjándolo para adaptarlo a sus propósitos» (Rorty, 1982): lo importante, sin embargo, es que la distinción entre interpretación y uso del texto esté bien clara, con el fin de evitar equívocos o abusos.

Los cuentos se prestan para ser leídos de innumerables maneras. Un cuento como el de *Caperucita roja* está tan arraigado en el imaginario colectivo que suscita las más variadas interpretaciones, según los intereses personales del intérprete y del contexto histórico en que se verifica la interpretación. Así, nuestro cuento ha sido sucesivamente en-

tendido como un vestigio cultural que tiene su origen en un ritual para celebrar las estaciones (Saintyves), como un enigma relacionado con el inconsciente colectivo (Fromm), como un documento histórico (Darnton), como un residuo de antiguos ritos de iniciación (Calvetti), como un relato simbólico sobre la superación por parte de una muchacha en edad escolar de los conflictos edípicos (Bettelheim), como un ejemplo evidente de cómo la sociedad machista falsea el sentido originario de los cuentos de la tradición popular (Zipes) y como una metáfora lunar y una referencia a la conversión del cinabrio en mercurio puro (Sermonti).

La función desarrollada por el cuento en el contexto de la experiencia humana es quizá precisamente la de dejarse leer de manera distinta de vez en cuando y, por tanto, de ayudar al intérprete a ajustar las cuentas con lo que más le urge en cada período concreto de su existencia. Según Bettelheim,

> el significado del cuento es distinto para cada persona, y distinto para la misma persona en momentos diferentes de su vida. El niño extrae un significado distinto del mismo cuento según sus intereses y necesidades del momento. Si tiene oportunidad, vuelve a la misma historia cuando está listo para elaborar viejos significados o para sustituirlos por significados nuevos.
>
> (Bettelheim, 1976)

La forma misma del cuento favorece esta variedad de interpretaciones. Los elementos concretos del cuento, aislados entre sí y aligerados de todos los lazos que normalmente tienen con la existencia cotidiana (sublimación de los contenidos), se vacían para hacerse etéreos, transparentes, y por eso infinitamente interpretables. Para complicarlo todo interviene, además, el problema de cuál es exactamente la identidad de un cuento. Hemos visto que no existe una sola, sino muchísimas variantes del cuento de *Caperucita roja*, y las diferencias entre las distintas versiones son muy llamativas. Cada variante ha calado profundamente en el propio contexto histórico y social, y hay que rechazar,

por tanto, la idea (implícitamente sostenida por varios estudiosos) de que el cuento posee una validez y unos significados universales.

Pero en este punto conviene subrayar una distinción fundamental:

> Cada uno ve en el cuento lo que quiere, cada uno se convierte en su propia Caperucita roja; en la sátira, en el sueño, en la asociación de ideas, en las lecturas de los niños, todo esto es perfectamente legítimo. Si, en cambio, se tiene la pretensión de interpretar el cuento, entonces es preciso poner límites a la voluntad, o sea, atenerse a lo que es inherente al texto y no adecuarlo a forzadas constricciones.
>
> (Ritz, 1985: 39)

Ritz introduce aquí la distinción entre uso e interpretación del texto. El cuento se presta, quizá más que cualquier otro género narrativo, a ser usado. Precisamente porque pertenece a nuestro patrimonio cultural colectivo y porque cada miembro de nuestra cultura mantiene un vínculo duradero, profundo y personal con él, nos sentimos legitimados a adaptarlo a las propias exigencias, a manipularlo y, en último término, incluso a reescribirlo. El cuento funciona como estímulo inicial para ulteriores elaboraciones y reflexiones individuales (véase el siguiente capítulo: sobre las numerosas reescrituras –para niños y para adultos– de *Caperucita roja*). Todo esto es perfectamente aceptable.

Pero hay que tener presente que, de este modo, se está justamente *usando* el texto, y no se lo está interpretando según su voluntad (lo que no significa, naturalmente, según la voluntad del autor o del narrador).

3.1.1 Lecturas psicoanalíticas

Muchas lecturas adultas del cuento caen en este equívoco, es decir, pretenden interpretar el texto –sacando a la luz

sus significados recónditos– mientras que, en cambio, sencillamente lo están usando, aunque sea de manera creativa y estimulante. Uno de los casos más llamativos es el de ciertas lecturas psicoanalíticas que pretenden agotar el contenido del cuento, entendiéndolo como expresión del subconsciente al igual que el sueño o el lapsus lingüístico. El cuento se convierte en un simple síntoma de una presunta estructura psíquica profunda de validez universal.[1]

Erich Fromm (1957) liquida la historia de *Caperucita roja* en algunos párrafos. Según él, el cuento trata del encuentro de una adolescente con la sexualidad adulta. Este significado atribuido al cuento sería confirmado por el simbolismo que se encuentra en él y que «se puede entender sin dificultades». De la lectura de Fromm resulta que «la caperucita de terciopelo rojo es una metáfora de la menstruación»; del mismo modo, la botella de leche que la niña lleva a la abuela, y que la madre le recomienda que no rompa, es la virginidad, mientras que la advertencia de «no te apartes del sendero» es un claro aviso del peligro de la sexualidad y de la desfloración. El acto sexual es descrito como una devoración, y el hombre es representado como un ser malvado y peligroso, movido por instintos bestiales. Engulléndose a la abuela y a la niña, el lobo (= el hombre) trataría de interpretar el papel de la mujer encinta, pero sería ridiculizado en esta absurda aspiración suya por la misma Caperucita roja, que pone en su vientre dos grandes rocas, símbolo evidente de la esterilidad masculina, además de castigo por haber infringido el tabú sexual. He aquí,

1. Y es precisamente éste el problema: incluso admitiendo que las lecturas psicoanalíticas interpreten los impulsos subconscientes de los creadores de los cuentos, ellas no se refieren más que a las principales versiones literarias de los relatos en cuestión. Como máximo se podrá decir que intérpretes como Fromm y Bettelheim psicoanalizaron a Perrault y a los hermanos Grimm. Sin embargo, al haber evitado tener en cuenta la dimensión histórica del cuento popular, no han interpretado en absoluto el cuento tradicional.

pues, resumido el significado del cuento: «es un relato del triunfo de las mujeres que odian a los hombres» (lo que sugiere que al cazador no se le atribuye ninguna importancia).

Fromm demuestra en primer lugar una singular ceguera con relación a la dimensión histórica del cuento. Como subraya Darnton, Fromm se remite implícitamente a la versión grimmiana del relato, pero no justifica su elección. Casi todos los detalles a los que Fromm atribuye un profundo significado simbólico están ausentes en las versiones populares (y, por tanto, también en las más antiguas) del cuento. Así, la referencia al gorro rojo de la protagonista ha sido introducida por primera vez en la versión literaria de Perrault, mientras que la botella de leche, la advertencia materna, la victoria de la protagonista sobre el lobo y las piedras en la barriga del lobo son todas invenciones de los Grimm.

Fromm se esfuerza por encontrar símbolos escondidos de sexo y de violencia en el cuento. Pero, si controlara las versiones campesinas del mismo cuento, se daría cuenta de que, en ellas, no hay ciertamente necesidad de un código secreto para hablar de sexo y de violencia.

Fromm da por descontado que las variaciones a las que ha sido sometido el cuento, según el contexto particular en que se ha integrado de vez en cuando, no influyen de manera significativa en su esencia. Un intérprete equilibrado, en cambio, debe considerar la importancia de la dimensión histórica y, hasta cierto punto, también el horizonte de espera de los destinatarios originarios, aunque sólo fuera para distanciarse de ellos y poner de manifiesto los criterios (o los prejuicios) que subyacen a la propia interpretación.

Nos encontramos frente a un caso extremo de interpretación paranoica (véase Eco, 1990: 53): cada detalle concreto debe tener un significado escondido, debe representar, por tanto, alguna otra cosa. De ello resulta una interpretación excedente, que rechaza los significados más

evidentes para partir en busca de sentidos ocultos. Así, por ejemplo, se puede entender perfectamente la advertencia de la madre de Caperucita roja de que no se aleje del sendero como un típico consejo cotidiano, es decir, puede significar exactamente lo que dice explícitamente. Fromm, en cambio, no acepta nunca el significado literal y asume una actitud siempre sospechosa en relación con el texto.

Como afirma Ritz, «no es necesario que cada objeto concreto, presente en el cuento, tenga un significado simbólico (la propensión a decodificarlo todo es sintomática de neurosis forzada de interpretación)» (Ritz, 1985: 53). La búsqueda de un significado simbólico se hace necesaria sólo en los casos en que el texto resulte incomprensible en su manifestación lineal. Pero en el caso contrario –cuando el sentido literal ya es suficientemente claro– una lectura suspicaz puede estar fuera de lugar. A menos que un texto esté estructurado en varios niveles y, por tanto, permita más de un recorrido de lectura. Pero, de todos modos, la lectura ofrecida por Fromm presenta muchos forzamientos y da la impresión de que ejerce violencia sobre el texto mismo.

Fromm no interpreta, sino que reescribe el cuento de *Caperucita roja*. El problema es que su reescritura se enmascara de interpretación y, además, pretende ser la única interpretación válida (piénsese en su estilo afirmativo y perentorio).

Bruno Bettelheim (1976) se muestra más atento a la dimensión histórica del cuento y a la posibilidad de someterlo a diversas interpretaciones, incluso divergentes las unas de las otras: «todos los cuentos que se respeten son significativos a varios niveles» (Bettelheim, 1976) y acompañan al individuo en su desarrollo psíquico.

Pero, cuando pasa a su interpretación de *Caperucita roja*, también Bettelheim «forja el texto para adaptarlo a sus propósitos», por ejemplo sobrevalorando determinados elementos, como el color de la caperuza que, en su opinión, simboliza las pulsiones sexuales.

Según Bettelheim, el cuento en cuestión se ocupa de los problemas que una muchacha en edad prepúber debe afrontar antes de su encuentro con la sexualidad adulta. La protagonista debe aún resolver sus conflictos edípicos y, por tanto, no está preparada para la sexualidad.

Al dar al lobo las indicaciones para llegar a casa de su abuela, Caperucita roja demuestra que quiere eliminar a la madre (en el lenguaje psicoanalítico la abuela puede equivaler a la madre) para poder irse a la cama con su padre (con el lobo). Por otra parte, el mismo elemento puede ser interpretado de la manera opuesta: «al indicarle al lobo el camino para llegar a casa de su abuela, ella actúa como si le dijese: "Déjame tranquila; ve a casa de la abuela que es una mujer hecha"» (Bettelheim, 1976). La posibilidad de interpretar este elemento de un modo o de la forma contraria indicaría la actitud ambivalente de Caperucita roja en relación con la seducción del lobo (del padre).

Bettelheim considera que las distintas figuras del cuento, carentes todas ellas de contradicciones internas, son proyecciones de diferentes aspectos de una única personalidad internamente contradictoria. En efecto, una de las características salientes del cuento (señalada por Lüthi) es su tendencia a objetivar el conflicto (a través de la lucha con el antagonista) y a sustituir las motivaciones interiores por estímulos exteriores (el obsequio, la prohibición, el prodigio, etc.). Así, según Bettelheim, el lobo y el cazador representan las dos caras de la imagen que la niña tiene de su padre: el lobo corresponde al Ello, es decir, a los residuos de los conflictos edípicos en la mente de la niña, mientras que el cazador representa el aspecto más tranquilizador del padre (y corresponde, por tanto, al Yo y al Superyó).[2] Al mos-

2. Se podría incluso sostener, como hace Cesare Musatti (1987), que el lobo disfrazado de abuela es una mezcla del Ello (el lobo) y del Superyó (la abuela, guardiana de la tradición familiar). También en este caso, la muerte del lobo y la resurrección de la verdadera abuela implicarían el triunfo de la razón sobre las pulsiones instintivas.

trar la victoria del cazador sobre el lobo, el cuento ayuda a la niña a superar sus conflictos edípicos y a pasar a una fase sucesiva del desarrollo psicológico, aquella en que la hija, superada toda rivalidad con la madre, puede hacer una alianza con ella contra el lobo (éste sería, por tanto, el significado del segundo final).

El final feliz del cuento es lo que permite que el niño afronte sus problemas existenciales y salga de ellos victorioso e indemne. Los sentimientos negativos que él advierte indistintamente en la propia mente son proyectados hacia el exterior y concentrados sobre un único personaje (el lobo, en este caso), cuya destrucción garantiza la salvación de los demás personajes (y, por tanto, de los demás aspectos de la personalidad).

Pero, como hemos visto, el final feliz representa una adquisición bastante reciente de la historia del cuento. Basar la propia interpretación en unos detalles inexistentes en todas las versiones anteriores a la de los Grimm es signo de una cierta indiferencia hacia la evolución del pensamiento que se expresa en el cuento. En vez de considerar el cuento en su «forma oculta tras una contemporaneidad atemporal» (Darnton, 1984), sería más oportuno observar, precisamente mediante la comparación entre distintas versiones del mismo cuento, cómo los modos de pensar han variado radicalmente en el curso de los siglos.

También en el caso de Bettelheim la interpretación se enlaza con el uso del texto, y esta operación (rica en motivos muy estimulantes) desemboca en una enésima reescritura del cuento.

El método psicoanalítico de interpretación del cuento –parodiado por Fetscher (1972)– en la pretensión de hacer aflorar las motivaciones inconscientes que están en la base de las creaciones artísticas y narrativas tiene la enorme ventaja de ser irrefutable (Fetscher, 1972). En efecto, todo intento de poner en duda la interpretación proporcionada por el analista puede ser asumido por éste como la prueba

evidente de la resistencia opuesta por el inconsciente al material psíquico removido que la actual interpretación amenaza con devolver a la conciencia.

3.1.2 Lectura etnológica

Si la lectura psicoanalítica del cuento lo ve como un síntoma de hipotéticas operaciones universales del subconsciente, los estudios antropológicos –que analizan los cuentos en cuanto fragmentos de organizaciones sociales arcaicas– los transforman en improntas o indicios. Una vez más, pues, el cuento no interesa por lo que es, y el estudioso no se propone cooperar con el texto según las intenciones explicitadas por éste, sino descubrir lo que el texto traiciona involuntariamente.

Así, Propp entrevé en los «cuentos de hadas» importantes testimonios sobre los antiguos ritos de paso (y en particular los ritos de iniciación) en las comunidades de cazadores. Remitiéndose a los estudios de los etnólogos sobre la organización social y cultural de los pueblos «primitivos» (como las investigaciones de Boas sobre las tribus kwakiutl), Propp llega a la conclusión de que el origen de muchos cuentos populares debe colocarse en el momento del paso de la sociedad de clanes, basada en la caza, a las primeras sociedades agrícolas. Este pasaje coincide con la caída en desuso de los antiguos ritos de iniciación, con la consecuencia de que los relatos secretos que antes los acompañaban (relatos que debían introducir al iniciando en la sociedad adulta y revelarle los misterios del clan) perdieron su originario significado religioso y empezaron a ser narrados sin ninguna relación con las instituciones que los habían generado.

Los cuentos, vistos desde esta perspectiva, representan, pues, transformaciones de los mitos. Los vínculos que los cuentos mantienen con los antiguos ritos no siempre son

evidentes: en efecto, muy pocas veces el cuento de hadas refleja perfectamente la usanza religiosa que en el pasado estaba llamado a representar. En cambio, es muy común que se verifiquen transposiciones del sentido originario del rito, o sea, sustituciones de elementos hechos incomprensibles por otros elementos considerados más aceptables desde el punto de vista del nuevo sistema conceptual (por ejemplo, racionalizaciones). El estudioso del folclore, con la ayuda del etnólogo, intenta remontarse a los elementos originarios, para luego conectarlos con las formas rituales correspondientes, a través de un ejercicio inductivo de algún modo comparable al del psicoanalista que intenta remontarse a la estructura profunda de la psique a partir de sus manifestaciones perceptibles. En ambos casos, la actividad interpretativa está inevitablemente mezclada con un fuerte componente creativo e implica un amplio margen de arbitrariedad.

Desde las primeras páginas, el objetivo declarado del ensayo de Propp es estudiar la génesis de los cuentos y no interpretarlos. En efecto, la decisión de ocuparnos de las raíces históricas del cuento de hadas

> nos libera de la necesidad de «interpretar» los mitos, los ritos o los cuentos de hadas: no se trata de interpretar, sino de reducir a las causas históricas.
>
> (Propp, 1946)

Un ejemplo de aplicación del método etnológico al cuento de *Caperucita roja* es proporcionado por Anselmo Calvetti (citado por Ritz, 1985: 26), que se ocupa de una versión romañola del cuento, en la que la protagonista sale de la panza del lobo. Calvetti conecta el cuento con los ritos de iniciación entre las tribus de cazadores, y se remite a algunas de las equivalencias establecidas por Propp entre motivos de los cuentos y antiguas costumbres:

– La niña, que representa al joven iniciando –aquí podríamos encontrarnos frente a un caso de inversión del sentido (varón/mujer)–, es enviada a la espesura de los bosques por su madre (por la sociedad de los adultos). Propp se detiene mucho en el significado de la floresta en los ritos de paso. En el bosque tenían lugar las iniciaciones de los jóvenes que, se suponía, eran tragados por el animal-tótem del clan, para luego resucitar como hombres nuevos. El halo de misterio que rodeaba el rito se extendía también al lugar en que éste se realizaba.

La floresta del cuento, originariamente misteriosa y sombría (pero luego hecha más acogedora por los Grimm, que la llenan de flores y de pajarillos, inexistentes en las versiones populares), es la sede del rito y se la considera, por tanto, como algo amenazador y mágico.

– El lobo corresponde al animal-tótem del clan. Vistas desde esta perspectiva, las preguntas que Caperucita roja hace al lobo reseñando los distintos atributos físicos del animal asumen el aspecto de una letanía que acompaña el ritual, a través de la cual el iniciando asume las mismas cualidades del tótem para convertirse en un valeroso cazador.

Se podría añadir que se puede explicar el disfraz del lobo a partir de la costumbre de los chamanes de disfrazarse de viejas o de magas durante las ceremonias de iniciación: lo cual ligaría al lobo disfrazado de abuela de *Caperucita roja* con la bruja de *Hänsel y Gretel*, con la *Baba Yaga* de los cuentos de hadas rusos y con la multitud de viejas que llenan los cuentos.

– La protagonista es comida, permanece durante un cierto lapso de tiempo en la oscuridad, y luego resurge para reunirse con el mundo de los hombres. El paralelo con la resurrección del neoiniciado es evidente, sobre todo si se considera que:

> Una de estas formas consiste en hacer pasar al iniciando a través de un dispositivo con forma de animal. Allí donde ya se construían edificios este animal monstruoso estaba representado por una cabaña o por una casa de forma especial. Se imaginaba que el iniciando era digerido y luego vomitado como un hombre nuevo.
> (Propp, 1946)

y que

> la permanencia en el estómago de la fiera confería a quien salía de él capacidades mágicas, y en particular el poder sobre las fieras.
> (Propp, 1946)

En el cuento –visto como una forma corrompida de los antiguos mitos– se pierden los significados originarios de los ritos de iniciación: «el significante se ha convertido en el significado y el engullimiento ha sido visto como una acción de seres mágicos y crueles» (Gatto-Trocchi, 1972: 24). Lo que antes poseía un evidente significado metafórico (el engullimiento), al haber perdido los nexos que lo enlazaban con el contexto histórico-social en que había surgido, es ahora asumido en su significado literal. Así, el animal-tótem se convierte en una fiera real.

Una hipótesis de este tipo es indudablemente estimulante. Sin embargo, quedan por resolver determinados problemas; ante todo, el hecho de que en la gran mayoría de las versiones del cuento llegadas hasta nosotros falte la última parte y que la historia acabe con la muerte de la protagonista. Sin la resurrección de la niña, la hipótesis del cuento como representación del rito de iniciación pierde gran parte de su apoyo textual. También porque nada demuestra que el cuento tuviera un final feliz en su forma originaria, mientras que muchos elementos sugieren exactamente lo contrario, es decir, que las versiones en que la niña se salva son posteriores a aquellas en que es asesinada.

Propp afirma que el cuento «por el contenido de su argumento es un vestigio», o sea, un residuo del régimen del

clan, y que «no es un producto del régimen social en cuyo ámbito existe» (Propp, 1946). En el intento de determinar los posibles orígenes de los cuentos, se acaba por considerarlos sólo fragmentos, fósiles, objetos muertos que se va a diseccionar. De este modo, nos olvidamos de que el cuento ha sobrevivido durante siglos precisamente porque siempre se ha situado en lo más vivo de los diversos contextos culturales, ha sabido adaptarse a cada ambiente, ha establecido numerosas relaciones con otros aspectos de la realidad circundante y, cuando ha sido necesario, ha cambiado de función o incluso de destinación.

Las adquisiciones de los estudios etnológicos pueden desempeñar un papel, complementario de las demás direcciones teóricas, en la interpretación de los cuentos. Podría ser interesante considerar cómo es posible reconocer todavía los residuos de los antiguos ritos, aunque sea en escasa medida, en las versiones llegadas hasta nosotros. Por ejemplo, la referencia a las funciones arcaicas desarrolladas por el cuento puede contribuir a explicar el aspecto perturbador que advertimos en algunos de los más antiguos cuentos populares.

Puede ser, pues, que haya que buscar la prehistoria del cuento en los ritos sagrados de las comunidades de cazadores. Pero, como sostiene Tolkien, a fuerza de excavar en el pasado, se pierde de vista la cuestión más importante: ¿qué función tienen hoy para nosotros los cuentos? La interpretación de un texto implica la fusión de los horizontes del intérprete y del texto mismo (para usar la terminología gadameriana). Del mismo modo que los psicoanalistas no interpretan el cuento, sino que lo usan, porque no tienen en cuenta la dimensión histórica (el horizonte) del texto, tampoco los folcloristas lo interpretan (ellos son los primeros en admitirlo), en cuanto no ponen en juego su propio horizonte sino que pretenden sumergirse completamente en el pasado. El riesgo inherente de esta operación es perder toda conciencia de la propia determinación histórica y, por

tanto, no darse cuenta de la relatividad de los propios prejuicios.

3.1.3 Lectura mitológica

El intento de remontarse a los orígenes históricos del cuento por parte de Propp tiene algunos importantes antecedentes históricos.

Durante el siglo XIX, y sobre todo en su segunda mitad, se afirma la tendencia a considerar los cuentos como residuos de los antiguos mitos indoeuropeos a través de los cuales las sociedades arcaicas representaban simbólicamente su concepción de los fenómenos naturales. A partir de esta hipótesis interpretativa, en un gran número de relatos populares puede encontrarse el motivo, recurrente en muchas mitologías, del conflicto entre el día y la noche.

Así, el cuento de *Caperucita roja* es leído por varios folcloristas de finales de siglo como una metáfora del engullimiento de la luz del día (Caperucita roja) por parte de la oscuridad de la noche (el lobo) y de su posterior resurrección, que coincidiría con el advenimiento de un nuevo día. Está claro que esta estructura narrativa es tan genérica que puede acoger en su interior un enorme número de relatos diversos, desde el mito de Perséfone a –por citar un ejemplo moderno– *La guerra de las galaxias*: es suficiente que un protagonista (o, mejor aún, una joven protagonista que represente a la aurora) se encuentre en conflicto con un antagonista maligno para que pueda intervenir la alegoría de la incesante batalla entre el día y la noche, entre la luz y la oscuridad, entre la vida y la muerte y, por tanto, entre el bien y el mal.

Esta visión simplista la rechaza Saintyves (1923), que, mientras ironiza sobre la clave de lectura aplicada por sus predecesores al corpus de los cuentos clásicos, propone

otra no menos discutible: en su opinión, *Caperucita roja* hunde sus raíces en los rituales de celebración de las estaciones presentes en las sociedades arcaicas. Caperucita roja no sería más que una personificación de la primavera, mientras que el lobo representaría al maligno espíritu del invierno.

Para fundamentar su tesis Saintyves menciona, por un lado, varios datos etnográficos referentes a las ceremonias paganas propiciatorias de la buena estación y, por otro, una serie de detalles presentes en las diversas versiones del cuento examinado. La posibilidad de relacionar los datos etnográficos con los elementos narrativos demostraría la validez de la clave de lectura elegida.

También en este caso, al color de la caperuza se le atribuye un significado fundamental: Saintyves ve en el gorro rojo la corona de flores rojas que, en el Medioevo, se ponía sobre la cabeza de la pequeña reina de mayo durante las ceremonias litúrgicas. La tradición precristiana de la reina de mayo, elegida entre las niñas del país como personificación de la diosa Maya, estaba difundida en toda la Europa septentrional hasta tiempos bastante recientes.

Las versiones francesas (incluida la escrita por Perrault) en que la niña muere serían en consecuencia incompletas: para que el relato esté entero y refleje las distintas fases de la liturgia de mayo es preciso que la protagonista, después de haber pasado un cierto lapso de tiempo en el vientre del lobo, resurja de él victoriosa. El carácter incompleto de las versiones francesas sería atribuible a la transformación de la liturgia dentro de un contexto climático más favorable que el escandinavo o alemán.

En los países nórdicos la primavera debe luchar mucho más que en los países latinos para afirmarse sobre el invierno. No debe entonces sorprender, sostiene Saintyves, que en este contexto hayan surgido en el pasado supersticiones y creencias sobre la existencia de un genio maligno del invierno que, asumiendo las más variadas formas (entre

otras, la de lobo), en los primeros días de mayo (que preceden inmediatamente a la llegada de la buena estación) rapta y mantiene encerradas a las muchachas imprudentes que se aventuran solas por el bosque. La prisión de las muchachas termina cuando el cazador (espíritu benévolo de la primavera) las salva. La forzada estancia en la caverna del genio maligno (y, por tanto, también en el vientre del lobo) representa los días preparatorios durante los cuales la reina o las reinas de la nueva estación esperan el resultado de la batalla entre el caballero de la primavera y el espíritu del invierno.

Examinemos ahora algunos aspectos del cuento a la luz de la propuesta interpretativa de Saintyves:

– Caperucita roja se detiene a hablar con el lobo en el bosque. Las ceremonias dedicadas a Maya (o a cualquier otra diosa equivalente) estaban vedadas a los hombres: al detenerse con el lobo, la muchacha infringe la prohibición y permite que el macho se insinúe en el universo exclusivamente femenino del rito de mayo.

Sin embargo, recordemos que el detalle del quebrantamiento de la prohibición materna es introducido por los Grimm y no se encuentra en las versiones precedentes, que se limitan a señalar el encuentro de la niña y el lobo.

– En el cuento francés, afirma Saintyves, la niña lleva en la cesta un tarro de mantequilla y una «galette»: ¿cómo no pensar en la mantequilla y en la galleta típicas de la ceremonia de mayo en determinadas partes de Francia?

En la versión alemana, además, Caperucita roja lleva a la abuela un pastel y una botella de vino. Este último se referiría al *maitranck*, vino aromatizado de las fiestas.

– En algunas versiones populares francesas, Caperucita roja inconscientemente se come la carne de su abuela y se bebe su sangre. Según Saintyves, este horripilante episodio indicaría que el año nuevo (Caperucita roja) se alimenta de la sustancia del año viejo (la abuela).

– Que el lobo es la oscuridad del invierno quedaría claro por la frase pronunciada por la protagonista del cuento grimmiano después de haber sido salvada: «¡qué oscuro era el vientre del lobo!».

Sin embargo, una vez más, se trata de un añadido introducido por primera vez por los Grimm y, por tanto, difícilmente atribuible a los inicios de la civilización occidental.

Lo que más impresiona en la lectura mitológica planteada por Saintyves es la total libertad con que el estudioso bebe de las diversas fuentes, pasando de una versión a otra según sus exigencias específicas, sin preocuparse por justificar los criterios de su elección. Por ejemplo, cuando le conviene referirse a la versión grimmiana por lo que respecta al final del cuento (que indica el triunfo de la primavera sobre el invierno), no vacila en recordar el episodio del canibalismo, presente sólo en algunas versiones populares francesas, para apoyar su hipótesis interpretativa. Pero en este punto las posibilidades son dos: o se toman por buenas las versiones de la tradición oral francesa, y entonces ni la niña ni la abuela resurgen del vientre del lobo (salvo en las poquísimas variantes en que Caperucita roja se salva mediante una estratagema), o bien nos atenemos al cuento grimmiano en el que se salvan ambas, y entonces no se entiende cómo el año nuevo y el año viejo pueden convivir uno junto al otro.

Ya hemos visto cómo la búsqueda de una única matriz histórica que explique todos los cuentos existentes implica necesariamente la renuncia a interpretar los distintos cuentos en su especificidad. También en este caso nos encontramos frente a un ejemplo de uso de los textos examinados más que ante una interpretación crítica suya. Sin embargo, mientras la investigación histórica de Propp se apoyaba en criterios reconociblemente científicos (ante todo la coherencia interna), la aproximación de la escuela mitológica, por más que pueda parecer atractiva y suges-

tiva, carece de sistematicidad y no resiste la prueba de la coherencia textual.

3.1.4 Lectura «lunar»

Giuseppe Sermonti (1986) propone una insólita lectura de los cuentos basada en la luna. Muchas tramas de los cuentos y de los mitos, que a un lector ingenuo le pueden parecer extrañas o absurdas, adquieren un significado preciso si son interpretadas como relatos simbólicos sobre las fases de la luna. Así, Sermonti afirma que «en las historias que los hombres han escrito para contar el mundo se esconde el arquetipo lunar» (Sermonti, 1986: 6). Las fases de la luna, por su parte, remiten a las fases de la vida del hombre, quien despunta de la oscuridad, crece y alcanza su máximo fulgor para luego declinar y desaparecer nuevamente en la oscuridad. La observación por parte del hombre, en cualquier época histórica, de este paralelo lo habría inducido a representar narrativamente la propia existencia refiriéndose a la de la luna.

Los cuentos lunares narran un viaje emprendido generalmente por una heroína (que simboliza a la luna), en el que la alternancia de la buena y la mala suerte remite a los ciclos lunares. El cuento de *Caperucita roja* es un óptimo ejemplo de esta clase de relatos.

El rojo de la caperuza «representa, pues, el fuego dentro del cual la luna desaparece en el novilunio. Es también el color de la luna, al surgir y ponerse» (Sermonti, 1986: 111 n).

La niña debe atravesar el bosque antes de llegar a la casa de su abuela, que es también el lugar de su muerte y de su renacimiento. «En términos astrales el bosque es la zona del zodíaco y la travesía del bosque es el recorrido de la luna en su ciclo mensual» (Sermonti, 1986: 97). La torta que Caperucita roja lleva a su abuela es el disco de la luna destinado a ser consumido.

En el bosque Caperucita roja se encuentra con el lobo (la parte negra de la luna) que la invita a recoger flores (las estrellas de la noche). En tanto, el lobo llega a la casa de la abuela, se la traga y se pone sus ropas. Disfrazándose de abuela, el lobo es tragado en el blanco de sus ropas («estamos en el plenilunio. Es el tiempo del lobo escondido»: Sermonti, 1986: 112). La siguiente parte del relato corresponde, por tanto, a la fase menguante de la luna, en la que Caperucita roja llega a su propia destinación. Ante cada pregunta que la niña dirige a la presunta abuela, el lobo se revela un poco más desde abajo de la blancura de su disfraz: la cabeza del lobo aparece gradualmente (orejas, ojos, manos; en el hocico, la boca). Cuando por fin la protagonista es a su vez tragada hemos llegado al novilunio (véase: «¡qué oscuro era el vientre del lobo!»). Al novilunio sigue la resurrección de la luna. El cazador abre la panza del lobo, de la que emerge la primera media luna («después de dos cortes, *vi brillar* la caperucita roja»).

3.1.5 Lectura químico-metalúrgica

Siempre según Sermonti, en algunos cuentos se encuentran evidentes referencias a la extracción y a las reacciones químicas de los minerales, que permiten explicar ciertos elementos de los cuentos de otro modo incomprensibles.

La extracción y la elaboración de los metales han sido actividades humanas fundamentales, al igual que la caza y la agricultura. No debe sorprendernos, pues, que los antiguos cuentos estén entretejidos de alusiones y de alegorías químico-metálicas. Ciertos aspectos un poco oscuros de los cuentos llegados hasta nuestros días revelan residuos de estos orígenes subterráneos.

Por ejemplo, el cuento de *Caperucita roja* puede ser explicado por las siguientes fórmulas:

a) Hg_2S ¼ → 2Hg+S (recorrido de Caperucita roja)
b) Hg_2Cl_2 ¼ → $HgCl_2$+Hg (recorrido del lobo)

Caperucita roja representa al cinabrio (Hg_2S), que es rojo. He aquí, pues, una enésima explicación del significado simbólico del gorro de la niña: la caperuza roja que la protege es la piedra bermeja que esconde al mercurio en estado puro.

La madre recomienda a Caperucita roja que no abandone el sendero, que no vaya a curiosear en todos los rincones (como el mercurio tiende a hacer) y que no rompa la botella (en la que se conserva el mercurio).

El lobo, por su parte, representa al cloruro mercurioso (Hg_2Cl_2), también conocido como calomelanos, el «hermoso negro», un producto medicinal blanco y dulzón. Sermonti se refiere al cuento de *Los siete cabritos y el lobo*, que tiene algunos puntos en común con *Caperucita roja*, con el fin de confirmar la hipótesis de la equivalencia entre el lobo y el calomelanos. En el cuento en cuestión, el lobo (negro), se enharina las manos para hacerlas parecer blancas y come un trozo de greda para endulzarse la voz, con el fin de engañar a los cabritos y de hacerse abrir la puerta de casa. Del mismo modo, el calomelanos es engañosamente dulce y blanco, en cuanto se transforma espontáneamente en una mezcla corrosiva gris-negra.

El vientre del lobo es el horno en el que se produce la combustión del cinabrio y su conversión en mercurio puro. Esta hipótesis es confirmada por el hecho de que, después de ser salvada, Caperucita roja llena la panza del lobo con dos grandes piedras.

> Los dos recorridos químicos se encuentran cuando el cinabrio (Caperucita roja) acaba en el fuego y el calomelanos (el lobo) ha exaltado al máximo su voraz causticidad. El mercurio se autodevora.
>
> (Sermonti, 1989: 83)

Esta lectura de *Caperucita roja* consigue infringir de manera ejemplar todas las condiciones de la interpretación:

– no se trata ciertamente de la interpretación más económica del texto;

– no apunta a una sola causa sino a una serie diversa de causas. Por ejemplo, si el lobo es el calomelanos, ¿por qué su vientre debería ser el horno para la combustión de las piedras?

– no resiste la prueba de la coherencia textual: si Caperucita roja antes de ser tragada representa al cinabrio (rojo), ¿por qué después de haber salido de la panza del lobo aún está vestida de rojo, dado que en tanto se ha transformado en mercurio puro?

Si entre las numerosas versiones del cuento hubiera una en que la protagonista resurgiera del vientre del lobo con un gorro blanco o plateado en vez de rojo, la lectura químico-metalúrgica estaría corroborada al menos por un texto. Desgraciadamente (para Sermonti) no conocemos una versión de este tipo y, por tanto, la hipótesis interpretativa en cuestión acaba por derrumbarse. A menos que el lector mismo se conceda la libertad de reescribir el cuento, lo cual, como hemos visto, es perfectamente legítimo. Pero en este punto debe renunciar a la idea de interpretar el texto y conformarse con desempeñar un papel meramente creativo.

3.1.6 Lectura femenina

Jack Zipes (1986) sostiene que los orígenes de los cuentos literarios pueden remontarse a las fantasías masculinas sobre las mujeres y la sexualidad en general. Las versiones

perraultiana y grimmiana de *Caperucita roja* han transformado el cuento de la tradición oral, que originariamente se refería a la iniciación de una joven en la sociedad de las mujeres, en una historia de violencia carnal en que se culpa a la víctima. Este desplazamiento, que esconde toda la ideología de una cultura literaria predominantemente masculina, ha tenido el efecto de tergiversar completamente el sentido originario del cuento popular. Especialmente porque las versiones literarias se han vuelto dominantes en todo el mundo occidental, sea en el ámbito de la cultura escrita, sea en el de la moderna cultura oral. De este modo, han ejercido una cierta influencia (nefasta, según Zipes) en el proceso de socialización y de definición de los papeles sexuales dentro de la sociedad occidental.

En la versión oral reproducida por Zipes la niña escapa del lobo mediante una astuta estratagema: llegada al momento crucial («¡Qué boca tan grande tienes!» «¡Para comerte mejor!»), le pide al lobo que la deje salir un instante para llevar a cabo una función fisiológica. El lobo acepta, pero para asegurarse de que no huya le ata una cuerda al tobillo, manteniendo en su mano el otro extremo. Llegada al patio, la protagonista se desata, sujeta la cuerda a un árbol y se escapa.

Evidentemente el narrador de este cuento asume el punto de vista de la protagonista, mostrándonosla como una niña emprendedora, activa y que puede cuidar de sí misma. Por el contrario, el lobo, engatusado con extremada facilidad, aparece como un adversario poco temible. En esta versión la astucia de la pequeña tiene las de ganar sobre la fuerza bruta del perseguidor: el cuento se remite, pues, a ese filón de relatos de la tradición oral francesa en que el más débil, gracias a su sagacidad (la única arma de que dispone), sale victorioso del conflicto con el poderoso. Robert Darnton se detiene en el significado político de cuentos como *Pulgarcito*, a través de los cuales los campesinos se tomaban una revancha simbólica sobre sus opresores (véase 3.1.7).

En la versión literaria de Perrault, sin embargo, los papeles se invierten: la protagonista es una niña ingenua, pero es también parcialmente responsable de su destino; es malcriada, estúpida (¿quién se detendría nunca en medio de la floresta para hablar con un lobo?) y, sobre todo, provocadora. En efecto, en la moraleja en verso puesta al final del relato, Perrault aconseja a las niñas hermosas que no se fíen del lobo-seductor. En este mensaje está implícita la idea de que Caperucita roja había merecido ser violada y asesinada (la referencia a la violencia sexual es clara en Perrault). Nos encontramos aquí frente a la lógica machista que transforma a la víctima de un estupro en culpable: su culpa es la de haber incitado al hombre que, ya se sabe, es siempre presa de impulsos sexuales incontrolables.

La versión grimmiana, aunque atenúa el componente sexual en el intento de adecuar el cuento a las presuntas exigencias de un público infantil, conserva la actitud esencialmente hostil hacia la protagonista y vuelve a caer, por tanto, en la óptica machista puesta de manifiesto por Zipes. En este caso, en vez de ser violada mortalmente, la niña es salvada; pero quien la salva es el cazador, lo que implica que, una vez más, es el hombre el que desempeña un papel activo, mientras que los personajes femeninos (niña y abuela) quedan relegados a una posición totalmente pasiva («catatónica»).

La introducción, por parte de los Grimm, de la advertencia materna explicita la transgresión de la chiquilla (transgresión de latentes significados sexuales), junto con la condena moral por la ligereza de su comportamiento. Zipes observa, además, que en todas las ilustraciones clásicas que representan el encuentro con el lobo en el bosque (la más famosa de las cuales es la de Doré), Caperucita roja dirige lánguidas miradas de entendimiento o de curiosidad hacia su interlocutor, y estas miradas se pueden interpretar fácilmente como una verdadera provocación.

Todo esto demuestra que *Caperucita roja*, en su forma escrita generalmente aceptada, es una historia veteada de machismo y de misoginia. Una mayor conciencia sobre la ideología latente de lo que superficialmente puede parecer un inocente cuentecillo para niños invita a una recuperación de la tradición popular (en detrimento de la tradición escrita consolidada) y a una completa obra de reescritura, que tenga presentes las recientes adquisiciones de la crítica feminista.

3.1.7 Lecturas histórico-ideológicas

En estos últimos años se ha dado la tendencia por parte de varios estudiosos de la historia social a enmarcar los cuentos en los específicos contextos sociales en los que han surgido.

De este modo se ve cada versión de un determinado cuento como un testimonio de las condiciones socioculturales que la rodean, además del sustrato ideológico que invade las formas y los contenidos. La idea de fondo que subyace en esas operaciones es que toda narración (oral o escrita) se sitúa en lo más vivo de toda una red de relaciones internas de una determinada cultura.

Este análisis histórico de los cuentos es un útil antídoto contra quienes, por el contrario, estiman que los cuentos clásicos están dotados de una cierta atemporalidad y transmiten contenidos de alcance universal.

Darnton (1984) propone considerar los cuentos populares de la tradición francesa como importantes documentos históricos que reflejan de cerca la visión del mundo de los campesinos que los contaban.

Una característica saliente de los cuentos populares, de los que Perrault extrajo luego sus *Cuentos de la tía Ansarona*, es la representación de un mundo despiadado y peligroso. De estas historias no emerge una moral edificante sino

que, por el contrario, parece que describen un mundo amoral y cruel.

La versión de *Caperucita roja* reproducida por Darnton al inicio del primer capítulo de su ensayo corresponde al cuento tal como era contado por los campesinos de la Francia del siglo XVIII y, aunque se sitúa cronológicamente después de la versión de Perrault, es probable que se acerque más a la tradición oral precedente: la transmisión oral de los cuentos está dotada de una notable estabilidad en el tiempo.

En esta versión del cuento que nosotros conocemos como *Caperucita roja* (en realidad, aquí no se hace ninguna mención al gorro de la protagonista) como, por otra parte, en la versión escrita de Perrault, el lobo devora a la niña y a la abuela sin que hayan hecho nada para merecer semejante destino. En efecto, la madre no le recomienda a su hija que preste atención al lobo o que no se aleje del recorrido trazado. La niña no desobedece –como hace, en cambio, la protagonista del cuento de los Grimm–, pero a pesar de todo acaba en las fauces del lobo. En esta versión, como en la de Perrault, está ausente el episodio conclusivo del cazador y, por tanto, falta el final feliz, introducido por primera vez por los Grimm por una contaminación con el cuento de *Los siete cabritos y el lobo*. Lo que aquí emerge es la total ausencia de un orden moral en el cuento, que presumiblemente refleja la visión del mundo propia del narrador y de su público originario.

La niña es débil e indefensa frente a un adversario mucho más grande que ella que, sin dar explicaciones, la mata. En un mundo en que la única ley aparente es que el más fuerte devora al más débil, la suerte de la niña no puede despertar una gran sorpresa. Evidentemente el campesino del Antiguo Régimen, al sentirse aplastado por sus opresores, se identificaba con el personaje de la protagonista.

La única vía de salvación para los débiles es usar la propia sagacidad para engatusar a los prepotentes: se pueden

interpretar en este sentido las versiones populares en que la protagonista huye del lobo gracias al uso de una astuta estratagema.

Los detalles escabrosos (*striptease*) u horripilantes (canibalismo) del cuento popular deben interpretarse, a la luz de este contexto campesino, como fragmentos de una realidad cotidiana más que como símbolos abstractos provistos de algún significado oculto: «los campesinos no necesitaban un código secreto para hablar de sus tabúes» (Darnton, 1984).

Situando el cuento en el específico contexto histórico y social en que se contaba, Darnton se opone a todos los que ven en él el vehículo de contenidos abstractos de validez universal (véase *3.1.1 Lecturas psicoanalíticas*). Su investigación histórica, extremadamente interesante, va mucho más allá de la simple interpretación del texto. También en este caso el texto sirve de excusa para un análisis de las condiciones externas a él: las condiciones sociales, económicas y políticas en que vivían los campesinos franceses entre los siglos XVII y XVIII. Darnton no interpreta el cuento, sino que lo usa como un documento histórico, como un fragmento de un texto más vasto (la historia cultural francesa). Debe añadirse, de todos modos, que no pretende en absoluto interpretar exhaustivamente el texto, pero es bien consciente de que en cierto sentido lo está sometiendo a sus fines específicos.

Pero sigue siendo un hecho que una mayor conciencia de la historicidad de un determinado cuento es muy útil para el proceso interpretativo (entendido como fusión de horizontes) y, por lo menos, defiende a este último de los equívocos que resultan de una lectura ahistórica del cuento.

Zipes (1988) realiza una investigación histórica y política análoga sobre la versión grimmiana del cuento. Apartándose de la tendencia común a deshistorizar los *Kinder- und Hausmärchen*, observa cómo la reelaboración por parte de los Grimm de los cuentos populares es un claro reflejo

de su ideología personal y de la mentalidad burguesa en general.

Algunos *topoi* recurrentes en la colección grimmiana, que encontramos también en *Caperucita roja*, tienen un preciso significado ideológico. Entre éstos, Zipes señala la importancia de la floresta, como único lugar en que desaparecen todas las convenciones sociales y donde, liberado de las restricciones de la sociedad (normas de comportamiento, tabúes, etc.), el protagonista puede sufrir un cambio radical en su destino (para mejor o para peor).

En el cuento de *Caperucita roja* el bosque es justamente el lugar en que es infringido el tabú sexual y donde la chiquilla cede a los halagos del seductor. Pero la temporal ausencia de las ataduras impuestas por la sociedad se ha de contrarrestar con el regreso a la moral burguesa y a la paz doméstica. En efecto, como buenos burgueses, los Grimm consideraban la tranquilidad familiar como el valor fundamental, que se ha de buscar a toda costa. El final feliz que añadieron al cuento popular y a la versión perraultiana apuntaba a restablecer este orden en las conciencias y a reconfirmar la vigencia de los valores ideológicos de la burguesía.

Otro rasgo típicamente burgués es la representación de la protagonista como un ser indefenso y en absoluto autosuficiente, lo que confirma la idea de que el mejor lugar para la mujer es el hogar y que ella debe ser obediente, diligente y dependiente del hombre (véase parágrafo anterior).

Por el contrario, el héroe masculino debe presentar algunas virtudes típicamente burguesas: el emprendimiento, el valor, la perseverancia y el sentido de la justicia. Todas estas cualidades las posee el cazador en *Caperucita roja*, a pesar de que sólo es un personaje secundario.

La reelaboración por parte de los Grimm del material oral y escrito preexistente responde a algunos criterios ideológicos principales: la acentuación del mensaje moral

(pero presentado en términos considerados adecuados para la infancia), la atenuación de los contenidos más espantosos, la supresión de los detalles más escabrosos, la germanización de los relatos y la exaltación de los valores burgueses.

La conciencia, por parte de estudiosos como Zipes, de la ideología implícita en los relatos grimmianos, ha dado origen –a partir de los años 60– a todo un cúmulo de reescrituras de los cuentos literarios con un ojo en su dimensión política, con el objetivo de poner fin al proceso subterráneo de manipulación ideológica favorecido por los relatos tradicionales.

3.2. Conclusiones

Después de haber reseñado algunas de las lecturas adultas más autorizadas de *Caperucita roja*, quizá sea posible formular una hipótesis.

El lector adulto moderno, mucho más sofisticado que el lector infantil, no puede ser el lector modelo de una sencilla narración como *Caperucita roja*. El núcleo narrativo es demasiado elemental y previsible para que él pueda extraer un placer real de este cuento. A nivel de una interpretación ingenua él no puede dirigirse más que al niño pequeño. En efecto, sólo este último podrá apasionarse con la interpretación del sentido literal del texto, activando su propia competencia intertextual en el intento de anticipar los pasos del texto. Para el adulto, por el contrario, el texto presenta un grado de redundancia y de previsibilidad tal que le impide esa tensión entre familiaridad y extrañeza que subyace a la cooperación textual entendida como «libre aventura interpretativa» (Eco, 1979: 58).

Pero, precisamente en virtud de la extremada simplicidad de sus relaciones internas, se asimila el relato hasta el fondo para convertirse en una unidad (una *macroestruc-*

tura: una estructura semántica que resume el contenido principal de un texto) definitivamente adquirida por el bagaje enciclopédico de cada miembro de nuestra cultura, disponible para su uso y manipulación. Sin embargo, debe añadirse que el niño mismo, después de haber superado una primerísima fase de la propia evolución psíquica, durante la cual *Caperucita roja* ejerce sobre él una particular fascinación, muy pronto abandona sus primeros amores en el campo literario para aventurarse en la lectura y en la escucha de narraciones más complejas y articuladas. Se asiste así a la inflexión en las modalidades de uso del cuento descrita por Rodari: mientras los niños más pequeños se rebelan contra cualquiera que introduzca cambios, por mínimos que sean, en los cuentos que están habituados a oír,

> En un cierto punto –acaso cuando Caperucita roja ya no tiene mucho que decirles, cuando están dispuestos a apartarse de ella como de un viejo juguete gastado por el uso– aceptan que de la historia nazca la parodia [...], incluso porque el nuevo punto de vista renueva el interés de la historia misma.
>
> (Rodari, 1973: 55)

Desde ese momento, el cuento deja de ser interpretado de modo exclusivamente ingenuo y se convierte en un puro estímulo para una nueva actividad creativa por parte del destinatario. La interpretación cede el paso al uso personal del texto, que es reelaborado y, en ciertos casos, hasta reescrito para coincidir con las exigencias particulares del destinatario. El cuento se presta a estas manipulaciones quizá más que cualquier otro género narrativo y esto se ve por el hecho de que, desde siempre, se ha adaptado a los distintos contextos específicos en los que ha existido sin asumir nunca una forma definitiva.

No obstante, cada elaboración del texto confirma de nuevo e indirectamente el original núcleo narrativo. Una

característica de la parodia, por ejemplo, es jugar con el texto, cambiándolo radicalmente y trastrocando su estructura interna; pero de este modo el núcleo elemental de la narración no es en absoluto atenuado, sino que sigue actuando como un modelo con el que el nuevo texto puede ser comparado punto por punto. La parodia pone de relieve «el distanciamiento del modelo y su inversión crítica» (Marchese, 1978: 234) e implica siempre una nueva codificación, es decir, una «transformación de sentido debida a un cambio de código» (Marchese, 1978: 327). El tratamiento paródico del cuento, que caracteriza la actividad interpretativa del niño desde su más tierna edad, tiene el efecto de profundizar en el conocimiento que él tiene de la estructura interna del cuento. En efecto, «la alternativa o la parodia pueden encontrar sitio sólo en determinados puntos, y no en otros, y precisamente en los puntos que caracterizan y estructuran el cuento» (Rodari, 1973: 55).

Con el paso de los años, la relación del individuo con el cuento se enriquece con todos los motivos que el propio bagaje enciclopédico le ofrece. Así, mientras es presumible que el niño interprete el cuento a partir de su propia experiencia vivida del mundo, el adulto añade a la esfera personal las contribuciones provenientes de determinadas porciones de la cultura a la que pertenece. Por eso se hace posible abordar la lectura del cuento a partir del punto de vista del psicoanálisis, de la etnología, del marxismo, etc.

El hilo que separa la interpretación crítica del uso de un texto se hace aún más sutil en el caso de los cuentos. Es innegable que muchas de las antes citadas lecturas adultas de *Caperucita roja* iluminan determinados aspectos recónditos del cuento en cuestión, y en este sentido se las puede considerar como interpretaciones críticas de él. Sin embargo, en la medida en que privilegian la *intentio lectoris* respecto de la *intentio operis*, hay que atribuirlas a la categoría del uso más que a la de la interpretación.

Pero quizá el uso de un cuento como *Caperucita roja* es la única posible modalidad de utilización para el adulto. El uso del cuento como motivo para una posterior actividad creativa desemboca naturalmente en el fenómeno de la reescritura. Y, en efecto, el siguiente capítulo se ocupará de las numerosísimas reescrituras que ha sufrido nuestro cuento, algunas de las cuales se inspiran manifiestamente en las lecturas adultas que el mismo cuento ha estimulado.

4. Comparación de diferentes versiones de *Caperucita roja*

4.1 Versiones clásicas

El cuento en cuestión proviene directamente de la tradición oral. Varios estudiosos han propuesto hipótesis alternativas sobre los orígenes de *Caperucita roja*, que fue interpretado como una arcaica representación poética de la sucesión de las estaciones (una reelaboración del mito de Perséfone), como un residuo de antiguos ritos iniciáticos como un *conte d'avertissement* (relato admonitorio) y de muchas otras maneras. La distancia que nos separa de cuento en su forma originaria nos impide llegar a conclusiones seguras sobre su primitiva función. Con el fin de salvar lo que quedaba de la tradición oral, varios estudiosos del folclore, a partir del siglo pasado, recogieron testimonios directos por boca de algunos narradores populares y registraron por escrito algunas de las versiones orales aún corrientes, para luego catalogarlas según los dictámenes de la «escuela finesa» (índice Aarne-Thompson).

Paul Delarue (y, después de su muerte, Marie-Louise Tenèze) ha realizado un estudio similar sobre el enorme corpus de los cuentos de la tradición campesina francesa. Cada uno de los cuentos más famosos presenta un notable número de variantes. Por ejemplo, Delarue descubre nada menos que treinta y cinco versiones orales de *Caperucita roja* (cuento tipo 333) y las subdivide en tres categorías principales:

1. Veinte versiones totalmente independientes de la versión escrita de Perrault.

2. Dos versiones extraídas enteramente del relato escrito.
3. Una docena de versiones mixtas que contienen algunos elementos extraídos de Perrault y otros elementos independientes.

Una primera reflexión concierne a la interacción entre cuento literario y tradición oral, en constante diálogo recíproco. El cuento literario bebe a manos llenas del repertorio popular, pero intenta institucionalizar su propia forma y sus propios contenidos, sometiendo a estos últimos a un cierto control ideológico y moral. Y, en efecto, Delarue plantea una hipótesis sobre los criterios subyacentes a la elaboración literaria, por parte de Perrault, de los relatos populares:

> los elementos comunes ausentes en la versión literaria son los que habrían chocado a la sociedad de la época.
>
> (Delarue, 1957: 381-383)

El cuento escrito regresa luego a la boca del pueblo narrador, que lo reinterpreta y lo reelabora según sus criterios específicos.

La versión perraultiana de *Caperucita roja*, aunque conserva la estructura narrativa básica de la versión oral, se distingue de esta última en algunos aspectos, muy significativos.

1. La niña lleva una caperucita roja que su abuela le ha hecho hacer. Este detalle, al que los lectores adultos generalmente atribuyen una gran importancia (recordemos, por ejemplo, que para Fromm el rojo equivale a la sangre menstrual), está en realidad ausente en la mayor parte de las versiones orales. Se trataría de un rasgo accesorio, añadido por el mismo Perrault.

Además de ser un añadido feliz desde el punto de vista de la caracterización (es típico del cuento asociar un perso-

naje a un atributo físico, de modo que la descripción sintética y precisa se encuentra inseparablemente «colgada» al personaje), el detalle de la «caperucita roja» revela una actitud del narrador hacia los eventos relatados. En el cuento de Perrault, el narrador nos dice que la madre y la abuela se desviven por la protagonista del relato y su debilidad es parcialmente responsable de la suerte de la niña: al hacerla más bonita gracias al gorro, atraen sobre ella el interés del Lobo (del seductor).

El color rojo, además, está asociado al pecado, a la vanidad (hipótesis confirmada por el hecho de que el «chaperon» no era un gorro cualquiera, sino un sombrerito de moda), a una cierta ligereza moral y, en ciertos casos, incluso al diablo. El añadido de este detalle en la versión de Perrault, según Zipes (1983), indica una clara inflexión en la actitud asumida por el narrador hacia la protagonista.

2. Mientras la versión popular se limita a señalar el encuentro de la niña con el lobo («La niña se puso inmediatamente en camino. En una encrucijada encontró al lobo...»), el narrador del cuento de Perrault no asume un tono neutral: «Atravesando un bosque encontró a *ese tipejo* del Lobo [...]; la pobre niña, *al no saber qué peligroso es detenerse a escuchar a un lobo...*».

El mensaje admonitorio se explicita.

3. Perrault elimina el episodio del camino de las agujas y de los alfileres. En vez de recoger alfileres, Caperucita roja se detiene a recoger avellanas y flores.

Este detalle, evidentemente descartado por Perrault por absurdo e irracional, está presente en casi todas las versiones populares, incluso en las retomadas por el cuento de Perrault. Sin duda, la elección entre «le chemin des aiguilles» y «le chemin des épingles» desarrolla una función dentro del relato oral.

> Estos absurdos caminos que sorprenden al adulto e intrigan a los investigadores, cautivan por el contrario a los niños, que perciben su presencia en el mundo del cuento como una cosa totalmente natural.
>
> (Delarue, 1957: 382)

Se trata, pues, de una obvia referencia al destinatario ingenuo del relato: el niño o bien el adulto prerracional, que acepta los motivos de los cuentos sin demasiadas vacilaciones. El cambio introducido por Perrault indica la intervención de una mente adulta racional que ya no se encuentra a gusto con los elementos más vistosamente absurdos del cuento popular. Perrault se preocupaba por satisfacer las exigencias de sus lectores adultos, para los cuales el episodio habría resultado incomprensible.

Yvonne Verdier (1978) sostiene que la mención de las agujas y de los alfileres se relaciona con las actividades que caracterizaban la existencia de las niñas en ciertas zonas de Francia (Loira, Nièvre, Forez, Velay y los Alpes) en las que el cuento estaba más difundido. Según esta hipótesis interpretativa, el relato en cuestión pertenecía originariamente a la cultura femenina y aludía a la iniciación de las muchachas en la sociedad de las mujeres; naturalmente, la iniciación de las generaciones más jóvenes comporta necesariamente la eliminación de las generaciones más viejas, lo cual explicaría las versiones populares en que la chiquilla se salva mientras que la abuela muere.

4. En la versión de Perrault está ausente la referencia primitiva al canibalismo, inútilmente espantoso para los niños. Quizá el aspecto perturbador que aún advertimos en ciertos cuentos es un residuo de la tradición popular y refleja la crueldad de la lucha por la supervivencia. Se ha observado que, más que ser un elemento simbólico, la explícita mención del canibalismo que encontramos en muchas versiones populares del cuento debe interpretarse de manera realista. Los casos históricamente documentados de ca-

nibalismo, en la Europa de los siglos XVIII y XIX, confirmarían esta hipótesis. Una vez más, pues, se puede constatar cómo los campesinos que contaban los cuentos no tenían necesidad de símbolos y de códigos secretos para hablar de sexo y de violencia.

En algunas versiones de la tradición popular el episodio de la niña que involuntariamente se come la carne y se bebe la sangre de su abuela se hace aún más horripilante por el añadido de detalles como los dientes de la abuela que quedan pegados a la carne y que el lobo justifica como granos de arroz (en el Tirol) o como judías verdes (en los Abruzos).

El motivo de esta supresión es evidente: en una época en la que el sentimiento de la infancia empezaba a afirmarse era impensable afligir a los niños con detalles tan cruentos. Sin contar con que también los demás destinatarios del cuento, los adultos literatos y presumiblemente bastante sofisticados, no habrían apreciado la referencia explícita al canibalismo.

5. En ambas versiones el lobo pide a la niña que se desvista y se acueste junto a él. Perrault se detiene menos que los narradores populares en el *striptease* de la niña, y esto se debe probablemente a un distinto sentido del pudor, además de una cierta consideración hacia el público de los lectores y de los oyentes. La referencia explícitamente sexual no es, en todo caso, totalmente evitada:

> Caperucita roja se desviste y se mete en la cama, y allí se quedó muy sorprendida al ver cómo estaba hecha su abuela, cuando estaba desnuda (fr. *en son déshabillé*).

Esta última afirmación invita a una sonrisa de los lectores adultos.

Sigue el conocido diálogo entre Caperucita roja y el lobo (distinto en las dos versiones) y el cuento termina con la muerte de la niña.

6. Como si el sentido del cuento no estuviera ya bastante claro, Perrault añade una moraleja en verso. El contenido del relato se reduce a la advertencia dirigida a las «queridas niñitas» para que no se fíen del lobo, o sea, de los hombres. La aproximación hombre-lobo, que en versiones sucesivas (como en la de los hermanos Grimm) se deja velada, en el relato de Perrault se hace manifiestamente explícita.

Perrault se dirige al público infantil, prosiguiendo así la tradición de los *contes d'avertissement*. Pero a la vez hace un guiño a los lectores adultos.

Hay que subrayar una diferencia básica entre la «mise en garde» de Perrault y la atribuida por Rumpf a ese filón de relatos populares del que descendería nuestro cuento: este filón, destinado desde su origen a un público infantil, tenía la función de desalentar a los niños de cometer acciones imprudentes, como, por ejemplo, atravesar solos un bosque. El lobo en este caso debe entenderse como un peligro real y no metafórico (como en Perrault). En efecto, sabemos que, entre finales del siglo XV y principios del XIX, los ataques de los lobos a los niños (sobre todo pastorcillos de seis a catorce años) no eran infrecuentes: el primer caso documentado en Lombardía de una agresión similar se remonta a 1490. Precisamente esta peligrosidad del lobo determinó su matanza en toda Europa, entre los siglos XV y XIX.

A lo sumo, si verdaderamente debe representar algo distinto de su significado literal, el lobo simboliza todos los peligros materiales que pueden amenazar al niño demasiado aventurero: el peligro de caer en un río, de perder su camino y de tener encuentros desagradables. En otras palabras, el lobo se corresponde con el Hombre del Saco o con todas las figuras amenazadoras con las cuales los adultos desde siempre han intentado espantar a los niños para que les obedezcan.

La imagen del niño que emerge del cuento de Perrault es la de un destinatario que exige ser dirigido por el adulto

en su interpretación del texto. Este modo de concebir la infancia coincide con los principios educativos dominantes en aquella época. Se considera el cuento como «una historia admonitoria que deliberadamente amenaza al niño con un final que crea ansiedad» (Bettelheim, 1977).

A juzgar por el éxito obtenido por *Le petit Chaperon Rouge* desde la fecha de su primera publicación, a través de sus numerosísimas traducciones y reelaboraciones durante el siglo XVIII y principios del XIX, para luego llegar a la versión grimmiana (aún más popular que la perraultiana), Perrault supo conferir al cuento tradicional una forma literaria perfectamente adecuada a las expectativas de su público previsto. Rápidamente *Caperucita roja* se convirtió en el cuento por excelencia, tanto en el ámbito de la literatura para la infancia como en el del repertorio narrativo oral.

En 1729 Robert Samber traduce el texto de Perrault al inglés, haciéndolo así disponible a un público anglófono. Sin embargo, es probable que los miembros de las clases cultas ya hubieran entrado en contacto con el cuento en su versión original. La traducción de Samber es fiel al relato francés, aunque le introduce algunas pequeñas variaciones:

1. A la niña se le atribuye un nombre de bautizo:

> Un día la mamá, que había preparado unos budines (ing. *custards*), le dijo: Ve, mi pequeña *Biddy*, porque su nombre de bautizo era *Biddy*...
>
> (Zipes, 1983: 74)

El detalle es significativo a la luz de cuanto hemos señalado en el primer capítulo sobre la tendencia del cuento a evitar cualquier referencia detallada a una precisa identidad civil de sus personajes.

2. El lobo, que en el cuento de Perrault se metía desnudo debajo de las sábanas (de donde el chiste de mal gusto del autor) está aquí cubierto con el camisón de la abuela: evidentemente, el común sentido del pudor en la Inglaterra del siglo XVIII no se correspondía con el de la Francia de la corte del Rey Sol;

3. Samber omite la moraleja en verso de Perrault.

El cuento llega a América a través de los *chapbooks* y las colecciones para niños. La primera versión norteamericana documentada se remonta a 1796 (véase Zipes, 1983: 78) y, como la traducción de Samber, se mantiene fiel al relato francés, siempre omitiendo la mención del lobo desvestido y la moraleja en verso. El único añadido respecto de la versión inglesa de 1729 es la última frase –«¿Y no fue acaso un lobo muy malo (ing. *naughty*) el que se comió a una criaturita tan bonita?»–, que, si por un lado indica que los destinatarios previstos de esta versión son decididamente los niños (véase la elección de la palabra «naughty»), por otro parece distanciar esta versión de la moraleja amenazadora de Perrault: al poner el acento en la maldad del lobo y no en el error de la niña desdramatiza la situación desde el punto de vista del destinatario infantil.

La primera traducción al alemán de nuestro cuento se remonta a 1790 y puede ser considerada como una de las distintas fuentes en las que se inspiraron los Grimm para su reelaboración del relato. El relato de los Grimm (1812), por tanto, desciende directamente del de Perrault, al contrario de lo que sostienen quienes afirman que los Grimm trabajaron directamente sobre la tradición oral, tal como hacen los actuales folcloristas: la versión escrita de Perrault se difunde nuevamente entre el pueblo, donde es adaptada al diferente contexto cultural y a las modalidades de la transmisión oral; cruza la frontera con Alemania mediante los hugonotes que, huyendo de las persecuciones religiosas,

llevan consigo el repertorio de cuentos franceses; es, por fin, retomado por Tieck (en un drama fabuloso de 1800) y por los hermanos Grimm que, aunque sea con un cierto escrúpulo filológico, lo reelaboraron posteriormente, añadiéndole un final feliz mediante una contaminación con el cuento de *La chèvre et les chevreaux*.

El drama en verso de Ludwig Tieck, titulado *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens (Vida y muerte de la pequeña Caperucita roja)*, se basa en el cuento de Perrault pero añade múltiples elementos ajenos a la estructura clásica del cuento (véase capítulo 1). En primer lugar, en vez de los artificios formales tradicionalmente asociados al estilo épico (narrador extradiegético, ausencia de descripciones, escasa caracterización de los personajes, carácter genérico, etc.), el autor introduce una forma dialogada, numerosas digresiones descriptivas y moralizantes, un tono melodramático ajeno a la economía del cuento y una caracterización detallada de los personajes. La protagonista, por ejemplo, es descrita como un modelo de virtud, una víctima inocente de la maldad del lobo. Pero también se tienen en cuenta las motivaciones psicológicas del lobo: se justifica la conducta inmoral de este último como una consecuencia de sus tristes vicisitudes autobiográficas. En el pasado –le cuenta el lobo al perro (personaje introducido por Tieck pero ausente en las versiones precedentes)– él había sido un fiel ayudante del hombre y había tratado de convertirlo en su amigo a través de los servicios que le hacía; pero su amor se transformó en odio cuando los hombres mataron brutalmente a su compañera, una hermosa loba. Desde aquel momento juró vengarse del hombre: en este sentido hay que interpretar su agresión a Caperucita roja y a su abuela.

Esta indagación psicológica contraviene el estilo tradicional del cuento y sugiere que aquí se usa el relato originario como vehículo de contenidos ajenos a él: incluso a nivel temático, pues, el drama en verso de Tieck se distancia del cuento de Perrault. Es así como el relato admonito-

rio es transformado en «tragedia» (según una definición del mismo autor) y, como ha sugerido Hans-Wolf Jäger (citado por Zipes, 1983: 17), también en alegoría política.

Según esta lectura del texto de Tieck, el lobo representa, por un lado, a un revolucionario francés que viene a liberar a la juventud alemana (lo que justificaría la mayor atención prestada al lado «bueno» de este personaje), mientras que, por otro, simboliza la invasión francesa que destruye las virtudes de Alemania. Por su parte, Caperucita roja representa a la juventud alemana que primero se siente atraída por los ideales revolucionarios, pero luego se retrae horrorizada frente a la barbarie de la revolución: la caperuza roja es una clara referencia a la moda alemana de ponerse el gorro frigio en homenaje a los ideales de la revolución jacobina.

El cazador –introducido por primera vez por Tieck– es quien, con firmeza y autoridad, devuelve el orden a Alemania. En esta reelaboración del cuento, el cazador no salva a la abuela y a la niña, víctimas inocentes de la invasión francesa, pero, sin embargo, consigue matar al lobo.

Siempre según Jäger, en la versión grimmiana (redactada precisamente en los años –1806/1811– en que Kassel y Renania eran ocupadas por las fuerzas francesas) quedan huellas de esta interpretación política del cuento.

La ausencia del final feliz es lo que más distingue las versiones precedentes de la de los Grimm. Gracias a la introducción del final feliz, el cuento se distancia de la tradición de los *contes d'avertissement* y asume una nueva función, en sintonía con el nuevo clima pedagógico.

Respecto de la versión literaria de Perrault, el cuento de los Grimm presenta las siguientes modificaciones fundamentales:

1. La madre de la niña, al enviar a su hija a casa de la abuela, le recomienda que camine con mucho recato, que no corra fuera del sendero («de otro modo te caerás y rom-

perás la botella y la abuela se quedará sin vino») y que salude a la abuela a su llegada. Se introducen, por tanto, las funciones de la prohibición y de la promesa, que harán luego más aceptable el castigo infligido a la niña por haber quebrantado su promesa. El mensaje educativo resultará evidente: no hay que desobedecer a los padres (y a las autoridades en general).

2. Caperucita roja encuentra al lobo, pero no se espanta porque no sabe que se trata de una criatura malvada. El lobo aplaza el momento en que devorará a la niña, tal como sucede en Perrault. Sin embargo, mientras Perrault trata de justificar la demora con una explicación racional (el lobo no se atreve a atacar a la niña porque el bosque está lleno de leñadores), en la versión grimmiana no sólo no encontramos la presencia de los leñadores, sino que ni siquiera se da una justificación lógica. El lobo considera cómo atrapar tanto a la abuela como a la niña, pero no hay ninguna razón convincente por la que no deba comenzar por la segunda. Naturalmente, la explicación debe buscarse en otro nivel: el de la eficacia dramática de la dilación.

3. El lobo convence a la niña de que disfrute del paseo por el bosque en vez de apresurarse por llegar a la casa de la abuela. Como en la versión perraultiana, Caperucita roja se pone a recoger flores, salvo que aquí se verifica una infracción de la prohibición materna.

4. Mientras tanto, el lobo llega a la casa de la abuela, donde finge que es Caperucita roja, entra y devora a la vieja. Después de lo cual (detalle inexistente en el cuento de Perrault) se pone las ropas y la cofia de la abuela y, así ataviado, se mete en la cama. Como observa Ritz, este añadido es un índice del pudor de los Grimm que no quieren que el lobo se muestre totalmente desnudo ante la niña.

5. Llegada a casa de la abuela, Caperucita roja tiene un feo presentimiento, aunque no se nos explican los motivos de esta sensación. La protagonista se acerca a la cama de la abuela (no se acuesta), intercambia las famosas frases (es interesante que los Grimm hayan suprimido la frase «¡qué piernas tan largas tienes!», limitándose a los ojos, las orejas, las manos y la boca, que son, además, las únicas partes visibles, dado que el lobo está debajo de las mantas mientras que la niña está sentada junto a la cama). Los Grimm censuran asimismo el *striptease* de la niña y los sobrentendidos eróticos: por ejemplo, evitan hacerla entrar en la cama con el lobo. Se trata, pues, de una versión considerada más aceptable desde un punto de vista pedagógico. Por eso el cuento de los Grimm es el que se sigue contando a los niños.

6. En el cuento de Perrault la vicisitud concluye con la muerte de la niña. Como ya hemos visto, el cuento grimmiano introduce el final feliz. Según Ritz «en la base de esta solución [...] está la aspiración alemana a la conciliación» (Ritz, 1985: 29). El cuento grimmiano sencillamente no quiere aterrorizar al niño –como sucede en cambio en el filón de relatos admonitorios–, sino que apunta a educarlo de manera más tolerante, para mostrarle que, si se comporta como sus padres quieren, nada malo puede sucederle. Es evidente el abismo que separa esta visión del mundo de la que emerge de la versión oral francesa, que describe un mundo sin pies ni cabeza en el que una niña puede ser devorada sin haber hecho nada para merecérselo.

El salvamento se produce mediante la figura del cazador que, asombrado por el ruido que proviene de la casa de la abuela (Ritz subraya con acierto la falta de lógica de la situación: ¿Por qué razón el cazador debería pensar: «Cómo ronca la vieja, es mejor que vaya a ver si le falta algo»?), irrumpe en la casa, descubre al lobo, imagina que se ha comido a la abuela, saca un par de tijeras y abre la panza del lobo, de la que emergen abuela y nieta. Después a Caperu-

cita roja se le ocurre un sistema bastante complicado para eliminar al lobo: le llena la panza con dos grandes piedras que ella misma ha recogido y, cuando despierta, el lobo cae al suelo y muere. El cazador desuella al lobo, la abuela se come la torta y bebe el vino y Caperucita roja ha aprendido la lección.

Según Hans Ritz «el personaje del cazador es introducido en Alemania porque ésta era una figura familiar en los bosques alemanes a diferencia de los franceses, donde sólo los nobles practicaban la caza» (Ritz, 1985: 31). Una vez más es posible percibir nexos entre la forma específica asumida por el cuento y el particular contexto histórico en que se inscribe.

7. Como ulterior confirmación del hecho de que la enseñanza moral ha sido recibida, los Grimm añaden un segundo final al cuento. Caperucita roja está yendo nuevamente hacia la casa de la abuela y encuentra a otro lobo. Pero, cuando éste le pregunta adónde va, la niña continúa su camino sin responder. El lobo la sigue, decidido a agredirla en cuanto haya salido de la casa de la abuela. Caperucita roja le cuenta todo a la abuela y las dos elaboran una estratagema para capturar al lobo: llenan una gran tina de agua en la que han cocido unas salchichas. El lobo, apostado sobre el techo, se asoma hacia la tina, pierde el equilibrio y cae al agua, donde muere ahogado.

Todo esto demuestra que los Grimm sustituyen la moraleja superficial y externa de Perrault por una moraleja interna, captada por la niña y, presumiblemente, por el destinatario infantil. Se trata, pues, de un modelo de educación autodirigida, orientado a consolidar los valores dominantes (autoridad de los padres, renuncia al principio del placer, interiorización de las obligaciones) y a promover el conformismo.

En general, podemos individualizar algunos criterios fundamentales que están en la base de la reelaboración literaria de los Grimm: el cuento es nuevamente suavizado («el lobo

malo de los Grimm es casi un compañero de juerga comparado con el malvado descrito en las antiguas versiones populares»: Ritz, 1985: 24): se suprimen aún más que en Perrault los elementos más espantosos y cruentos; se suprimen las alusiones sexuales, evidentemente porque se pensaba que eran inadecuadas para un público infantil. También la introducción del final feliz señala un cambio en la actitud asumida hacia la infancia, actitud tolerante pero autoritaria que coincide mucho más con la predominante en nuestros días.

La versión de los Grimm suplanta a la de Perrault y es adoptada por la mayor parte de las colecciones infantiles desde 1812 hasta la primera guerra mundial. En general, es interesante observar cuán raramente se apartan de las versiones literarias «autorizadas» en todo este período. Los únicos cambios introducidos por los adaptadores del siglo XIX, como observa Zipes (1983: 20), van en la dirección de una nueva atenuación de los contenidos.

La tendencia principal en Europa y América es transformar a la heroína en un modelo de virtud femenina importunada y que necesita la intervención de auxiliadores masculinos. Se quitan asimismo las partes consideradas más crueles y todas las alusiones más manifiestamente sexuales. Incluso en algunas versiones, Caperucita roja y su abuela ni siquiera son devoradas por el lobo y no se mata a éste (en la versión de 1875 de Cooper y Millard, por ejemplo, se descubre que el lobo era en realidad un hada mala transformada en bestia). Todo ello acompañado por un elevado contenido almibarado y por la intrusión de elementos melodramáticos y moralizantes.

Es significativa al respecto la versión en rima del norteamericano Richard Henry Stoddard (1864), en la que se presenta a la protagonista en términos muy idealizados y con un estilo tan meloso que resulta casi intolerable para un lector moderno. Caperucita roja se dirige a casa de la abuela como siempre, pero en este caso el viaje está dividido en varias etapas, cada una de las cuales corresponde a una

buena obra por parte de la protagonista: además de dar de comer a una avispa, a un pajarillo y a una pobre vieja (que naturalmente es un hada disfrazada), privándose así de su propia merienda, Caperucita roja defiende generosamente al lobo del ataque de los cazadores. Pero el lobo, que no comparte la bondad de ánimo de la niña, no sabe qué es el reconocimiento y pone en marcha su diabólico plan para devorarla. Quienes salven a la niña indefensa, antes de que sea tragada, serán la avispa, el pajarillo, el hada y el cazador. La abuela llega poco después (había salido a hacer un recado) y corre a abrazar a su nietecita:

> They kissed and smiled, but tears would rise
> In sudden drops to Granny's eyes:
> «Such peril, and to one so good!»
> «The wolf is dead!» said Riding-Hood.
>
> (de Zipes, 1983: 164)

En la versión de Stoddard se transparenta claramente la ética del protestantismo: Caperucita roja es obediente, gentil y diligente, al revés que el lobo, que es un verdadero parásito social y por eso merece morir. Se trata de una enésima confirmación de cómo el original núcleo narrativo es revestido de los valores ideológicos dominantes en cada contexto político, para asumir una fisonomía diferente cada vez.

Hay también casos más llamativos de cómo se usa el cuento como vehículo para mensajes específicos ajenos a él: en 1895 Caperucita roja se convierte en la protagonista de una campaña publicitaria para la Star Soap, por obra de la Schultz & Company de Zanesville, Ohio.

No todos comparten esta tendencia a manipular el relato originario para hacerle asumir una forma adecuada a las finalidades extratextuales de la narración. La versión de Andrew Lang (1889), por ejemplo, retoma exactamente el cuento de Perrault, ya disponible en la traducción inglesa de Robert Samber (1729). Lang se aparta muy poco de la traducción de 1729, sólo para actualizar el lenguaje.

Lang, que a menudo era acusado de haber escrito él mismo los cuentos de su colección, subraya en el prefacio a la primera edición del *Blue Fairy Book* que se ha limitado a ofrecer fielmente las versiones originarias de los cuentos de Perrault, oponiéndose así a la tendencia común en la época de reinterpretarlos con el fin de eliminar de ellos los elementos considerados inútilmente espantosos. En su opinión, las versiones en que «el cazador salva a Caperucita roja y mata al lobo» representan «una perversión de la historia. Probablemente los niños prefieren la verdad» (Lang, 1891: xx).

Esta condena de las versiones que se apartan del cuento originario evidentemente incluye también al cuento grimmiano, o sea, el primero de la larga serie en que la protagonista consigue salvarse del lobo.

Más allá del escrúpulo filológico –en efecto, hay que recordar que, antes aún de ser un escritor para la infancia, Lang era un importante estudioso del folclore– es interesante ver cómo lo que motiva su elección en favor de la versión perraultiana es la imagen que Lang tiene de la infancia.

En efecto, según él son precisamente los niños los que prefieren «la verdad» del relato de la tradición y no las versiones más aguadas que los sucesivos escritores para la infancia han proporcionado. No los motiva la enseñanza moral que el cuento transmite, ante la cual los niños son totalmente inmunes; en efecto, su recepción del cuento es imprevisible y no debe excluirse que algunos de ellos se pongan de parte del lobo más que de la niña o de la abuela. Es presumible que Lang elimine la moraleja en verso de Perrault, que tiende a proponer un recorrido de lectura unívoco, precisamente para proteger este uso abierto del cuento.

Cualquiera que sea la intención declarada del autor empírico queda el hecho de que la versión elegida por él refleja una imagen de la infancia que nosotros hoy consideramos inaceptable, hasta tal punto que la gran mayoría de las más recientes colecciones para niños se distancia del terrorismo psicológico que caracteriza al cuento de Perrault. Si

acaso, la tendencia más marcada en nuestro siglo es precisamente la de hacer el cuento cada vez más inocuo, incluso eliminando totalmente el episodio de la devoración.

En Gran Bretaña, sin embargo, la influencia de los *Fairy Books* de Lang ha sido tan grande que la versión perraultiana de *Caperucita roja* ha continuado manteniéndose en varias ediciones, incluso modernas, de nuestro cuento.

Hasta la primera guerra mundial la situación permaneció casi sin cambios; si bien con algunas diferencias entre una nación y otra (es natural, por ejemplo, que en Alemania la versión grimmiana se conserve con más rigor que en otros países), se asiste a una general aceptación del modelo perraultiano-grimmiano, al que se añaden pocas variaciones acordes con el clima pedagógico predominante. Hacia finales del siglo XIX la imagen de la infancia que se transparenta de la mayor parte de las reelaboraciones de los cuentos es la de una edad frágil y delicada (se ha de salvaguardar su sensibilidad: por eso se somete a los cuentos a numerosas operaciones de expurgación) que, no obstante, requiere el firme control del adulto (un dictador benévolo) para que se mantenga en la recta vía.

Después de la guerra se inicia una drástica obra de reinterpretación de los cuentos clásicos. Por supuesto, las versiones tradicionales siguen siendo dominantes, como en la actualidad. Sin embargo, junto a ellas se desarrolla un rico repertorio de reescrituras, parodias y «ejercicios de estilo», orientados a descomponer los cuentos canónicos.

Algunas de estas reelaboraciones están claramente destinadas a un público adulto, que puede captar las referencias intertextuales y los contenidos satíricos que proponen. En otros casos, en cambio, los niños siguen siendo los destinatarios previstos de los relatos, aunque éstos reflejan una imagen de la infancia muy distinta de la que se transparenta de las versiones tradicionales. En general, el humor tiende a desempeñar un papel significativo en el ámbito de estas narraciones.

4.1.1 Tabla recapitulativa

Elementos del relato	Versión oral I	Versión oral II	Perrault (1697)	Samber (1729)	Anónimo (1796)
1. LA PROTAGONISTA				«Biddy»	
– apodada CR	–	–	+	+	+
– se aleja de casa			+	+	+
– enviada donde la abuela a través del bosque					
– recomendación de la madre					
– cesta para la abuela	+ pan y leche	+ pan y leche	+ *croissant* y mantequilla	+ budín y mantequilla	+ budín y mantequilla
2. ENCUENTRO CON EL LOBO					
– encuentro con otros animales					
– el lobo le pregunta a CR adónde va					
– la invita a disfrutar de la naturaleza					
– dos caminos	+ agujas y alfileres	+ agujas y alfileres	+ corto y largo	+ corto y largo	+ corto y largo

Elementos del relato	Tieck (1800)	Grimm (1812)	Stoddard (1864)	Lang (1898)
1. LA PROTAGONISTA				
– apodada CR	+	+	+	+
– se aleja de casa	+	+	+	+
– enviada donde la abuela a través del bosque	+	+	+	+
– recomendación de la madre		+	+	+
– cesta para la abuela	+ pollo	+ pastel y vino	+ miel y mantequilla	+ budín y mantequilla
2. ENCUENTRO CON EL LOBO		+	+	+
– encuentro con otros animales	+	–	+	–
– el lobo le pregunta a CR adónde va		+	+	+
– la invita a disfrutar de la naturaleza		+		–
– dos caminos				+ corto y largo

Elementos del relato	Versión oral I	Versión oral II	Perrault (1697)	Samber (1729)	Anónimo (1796)
– CR coge flores en el bosque	los alfileres +	los alfileres +	+	+	+
3. EN CASA DE LA ABUELA – el lobo llega donde la abuela				+	
– se la come	+	+	+	+	+
– se mete en la cama			+	+	+
– desnudo – vestido	+ –	+ –	+ –	 +	 +
– llega CR	+	+	+	+	+
– canibalismo	+	+	–	–	–
– *striptease*	+	+	–	–	–
– CR se mete en la cama con el lobo					
– qué brazos más grandes...				+	+
– qué piernas	–	–	+	+	–
– qué orejas	+	+	+	+	+

Elementos del relato	Tieck (1800)	Grimm (1812)	Stoddard (1864)	Lang (1898)
CR coge flores en el bosque		+	+	+
3. EN CASA DE LA ABUELA – El lobo llega donde la abuela	+	+	+	+
– se la come	+	+	–	+
– se mete en la cama	+	+	+	+
– desnudo – vestido	+	+	+	– +
– llega CR	+	+	+	+
– canibalismo	–	–	–	–
– *striptease*	–	–	–	–
– CR se mete en la cama con el lobo			+	+
– qué brazos más grandes...	–	–		+
– qué piernas	–	–	–	–
– qué orejas	+	+	+	+

Elementos del relato	Versión oral I	Versión oral II	Perrault (1697)	Samber (1729)	Anónimo (1796)
- qué ojos	-	-	+		+
- otros	pelo uñas hombros fosas nasales	pelo uñas hombros fosas nasales			
- qué boca/ dientes	+ boca	+ ,boca	+ dientes	+ dientes	+ dientes
- devoración	-	+	+	+	+
4. FINAL - estratagema para huir					
- cazador	-	-	-	-	-
- salvamento de CR	+				
- salvamento de la abuela					
- grandes piedras					
- muerte del lobo					
- moraleja	-		+	-	-
- segundo final					

Versión oral I: Delarue, 1957 – versión nivernaise
Versión oral II: Darnton, 1988 – Le conte de la Mère grande

Elementos del relato	Tieck (1800)	Grimm (1812)	Stoddard (1864)	Lang (1898)
– qué ojos	+	+	+	+
– otros	nariz manos pies pelo	manos		
– qué boca/ dientes	+ boca	+ boca	+ dientes	+ dientes
– devoración	+	+	–	+
4. FINAL – estratagema para huir				
– cazador	+	+	+	–
– salvamento de CR		+	+	
– salvamento de la abuela		+	+	
– grandes piedras	–	+	–	–
– muerte del lobo	+	+	+	–
– moraleja	–	–	–	–
– segundo final		+		–

4.2 Reescrituras para niños

El elemento paródico y provocativo se insinúa primero en el ámbito de las reescrituras para adultos y sólo más tarde en el de las reelaboraciones de los cuentos clásicos para la infancia. En la primera posguerra, mientras se publican las versiones satíricas adultas de Gross (1925) y de Ringelnatz (1923), a los niños se les siguen dedicando cuentos fundamentalmente conservadores, como la versión de *Caperucita roja* de Walter De La Mare (1927).

De La Mare acentúa un rasgo ya presente en el relato de Perrault: la impresión de que la protagonista es al menos en parte responsable de su suerte y de que el hecho de que lleve una caperucita roja es índice de una cierta frivolidad. La condena moral de Caperucita roja, solamente aludida en Perrault, aquí se explicita: Caperucita roja es una chiquilla malcriada y vanidosa que desobedece la recomendación de su madre de que no se detenga a hablar con desconocidos, y por eso merece indudablemente su castigo.

La condena de la niña corre pareja con la exaltación de la figura del cazador, que, símbolo de la fiabilidad y del sentido común británicos, es el verdadero héroe del cuento.

Quizá el ejemplo más evidente de cómo el cuento está expuesto a una impúdica manipulación ideológica es la versión titulada *Cappuccetto Rosso nell'Africa Orientale* (Lodolini, 1936), en la que se transforma a la protagonista en una pequeña italiana que, después de haber escapado del lobo (la Caperucita roja italiana, al contrario que la extranjera, no podía ser «tan boba como para confundir al lobo con su abuela»), se encuentra con un pelotón de soldados que se dirigen a Abisinia. La niña decide seguirlos hasta la nave para asistir al embarque, pero por error parte con ellos. Lo cual no la turba ni en lo más mínimo, porque la Caperucita roja italiana es animosa y patriótica y desea ardientemente asistir a las gestas de los intrépidos soldados italianos. Llegada al África oriental, Caperucita roja se dis-

tingue en el campo de batalla por su valor y, después de haber tomado como rehén a una joven nativa (la «Cenicienta abisinia»), consigue capturar nada menos que a dos mil soldados enemigos.

Difícilmente se puede pensar en un texto más impregnado de ideología que esta versión fascista de *Caperucita roja*. El cuento clásico, transformado de esta manera, se convierte en el vehículo para la obligada transmisión de valores como el nacionalismo, el racismo («¿Veis cuántas pruebas hay del derecho de la raza blanca a dominar sobre Abisinia?»), la belicosidad («La guerra es una fiesta / para nuestros soldados»), el respeto a la autoridad y el valor de la disciplina. El narrador impone un cierto recorrido preferencial de lectura, y sus numerosas intervenciones directas (comentarios, explicaciones, chistes, etc.) funcionan como otros tantos intentos de dirigir la interpretación del destinatario de manera unívoca. Pero la parcialidad de su punto de vista queda velada bajo la aparente objetividad de la narración que, alejándose del tradicional estilo épico (o ambiguo) del cuento, asume la apariencia de un relato realista. Este deslizamiento de la dimensión *romance* a la *novel* del relato es índice de la precisa voluntad de adoctrinamiento que guía la obra del autor.

Para asistir a una verdadera inflexión en la actitud asumida por los escritores para la infancia hacia el personaje de Caperucita roja, y por tanto también hacia los destinatarios infantiles, es preciso llegar a la segunda posguerra. Entre las primeras reelaboraciones que se distancian de las versiones canónicas del cuento, encontramos el relato de Catherine Storr titulado *Little Polly Riding Hood* (1955), en el que la protagonista recupera su independencia y consigue finalmente derrotar por sí misma al lobo.

En el relato de Storr, Polly es una niña inteligente mientras que el lobo es una figura cómicamente delineada que intenta sin ningún éxito mostrarse a la altura de su reputación. Sus numerosas tentativas de hacer revivir el cuento

clásico fracasan miserablemente a causa del cambio de las condiciones externas.

Las adquisiciones de la crítica feminista han dado sus frutos en el campo de la reescritura de los cuentos, acentuando la conciencia de los autores sobre el papel vital que desempeñan en la determinación de los modelos de los papeles sexuales en una cierta sociedad. Así, la tradicional protagonista inerme se convierte en un individuo independiente y autosuficiente, como sucede en la versión feminista redactada por el Merseyside Fairy Story Collective de Liverpool (1972), en la que Caperucita roja y la abuela se alían para matar al lobo sin necesidad de la intervención de ningún hombre que las salve.

Desde los años 50 (y sobre todo en este último venteno) se verifica un intento, por parte de varios escritores para la infancia, de trastrocar el orden tradicional del cuento y de su estilo narrativo, con el fin de descolocar las expectativas consolidadas de los lectores. Una de las estrategias empleadas para ese fin es la total inversión de los papeles, lo que implica la rehabilitación del lobo en nuestro cuento. El objetivo pedagógico de esta operación es agudizar el sentido crítico de los lectores, desplazando el punto de vista desde el cual ellos puedan examinar una situación narrativa hecha tan familiar como para haber perdido todo real interés cognoscitivo. Las reinterpretaciones de *Caperucita roja* que asumen la perspectiva del lobo infunden una renovada carga de vitalidad en el cuento tradicional y por eso son acogidas con entusiasmo por los lectores infantiles a partir de una cierta edad, como sostiene también Rodari (1973; véase: *Tergiversar las historias*).

Il Lupo buono de Terzoli y Vaime (1974) pertenece a este corpus y consiste justamente en una reelaboración del cuento clásico, filtrado a través del punto de vista del lobo Miguel, que cuenta en primera persona su versión de las vicisitudes: a pesar de la recomendación de la madre de no

aventurarse en el bosque, el joven y desprevenido Miguel va por la floresta tarareando «Only you», cuando se encuentra con Caperucita roja que le pregunta si la puede escoltar hasta la casa de su abuela; titubeante, Miguel acepta para no parecer descortés y, llegado a la casa de la abuela, es invitado a tomar el té; todo parece ir de maravillas, cuando llega un cazador malintencionado que, furioso porque lo han molestado mientras intentaba robar a la abuela, le apunta con su fusil; el noble Miguel se lanza en defensa de la viejecita, pero al hacerlo le sirve de escudo y es herido. Éste es el resumen de los hechos: sin embargo, los hombres, que lo llevan ante el tribunal, no creen al lobo y dan por buena la versión del cazador (que resulta ser Perrault). De ello deriva la inmerecida fama de que es víctima el lobo de *Caperucita roja*.

El cuento grimmiano, así invertido, viene a ocuparse (aunque sea con tono humorístico) de temas como la difamación y la persecución de las minorías, la fuerza destructiva de la ideología dominante y la arbitrariedad del sistema judicial, que busca permanentemente chivos expiatorios con el fin de distraer la atención de la gente común de los problemas sociales reales. Al insertarse en un contexto pedagógico distinto, acaba por significar exactamente lo contrario que en las versiones precedentes. El juego de «tergiversar las historias», pues, no implica en absoluto una renuncia al valor educativo de los cuentos en favor de una inversión meramente formal de los modelos aceptados, sino que se puede poner al servicio de un proyecto pedagógico muy preciso, si bien guiado por principios alternativos respecto de los tradicionalmente asociados al cuento.

En ciertos casos, las recomposiciones de los cuentos para la infancia moderna permanecen bastante fieles a la trama clásica, pero introducen cambios sustanciales en el plano de la expresión (modernización del lenguaje, uso de la jerga juvenil o de otros registros específicos, del hu-

mor, etc.): es el caso de la versión para niños de *Caperucita roja* escrita por Tony Ross (1978), en la que, si bien la estructura narrativa permanece casi invariable, el tono ligero del relato, unido a la comicidad de las ilustraciones, representa un intento de desdramatizar el cuento clásico y eliminar su sentido amenazador. En vez de ser descuartizado y muerto, el lobo es sencillamente desterrado a otro distrito, donde se vuelve vegetariano y aprende a cultivar su huerto. No se culpa a la niña en absoluto por su frivolidad o por su desobediencia, y desaparece la moraleja perraultiana. A falta de cualquier precisa indicación por parte del autor sobre el «verdadero» significado del texto, se deja al lector un amplio margen de libertad interpretativa. Como máximo se puede afirmar que del texto emerge un genérico mensaje pacifista y ecológico, que luego cada lector empírico puede interpretar de manera personal. Se alienta el aspecto creativo de la recepción en detrimento de la tendencia, común a muchos cuentos escritos, de encauzar la interpretación por recorridos preestablecidos en la fuente.

Estimular la creatividad infantil es el principal objetivo de Bruno Munari, que en *Cappuccetto Rosso Verde Giallo Blu e Bianco* (1981) propone cuatro variantes del cuento grimmiano, cada una de las cuales afronta el núcleo narrativo principal a partir de un punto de vista distinto: Caperucita verde es amiga de las ranas, que la salvan del lobo; Caperucita amarilla vive en la ciudad y descubre que sobrevivir al tráfico ciudadano es tan peligroso como atravesar el bosque; Caperucita azul es una pequeña pescadora que lucha con el pez-lobo; Caperucita blanca está envuelta en el misterio porque un manto profundísimo de nieve la hace invisible a nuestra mirada.

Aparte del juego de la variación cromática, destinado a obtener éxito entre un público infantil, el interés de la colección debe buscarse en la capacidad del autor de descomponer y recomponer el cuento clásico según la clave de lectura elegida en cada ocasión. La operación literaria no se

resuelve en un estéril ejercicio meramente formal, puesto que la elección del color determina también la elección del campo semántico en el que realizar la reescritura. El verde reclama toda una serie de contenidos asociados a la naturaleza y por eso también a la ecología; el amarillo evoca el peligro y además puede ser asociado a los vapores nocivos que libera la ciudad; el azul remite obviamente a una ambientación marina, mientras que el blanco hace pensar en la nieve pero también en el vacío.

Los cuentos de Munari presentan un alto grado de apertura y de ambigüedad y promueven la interpretación activa del destinatario. Esta característica está particularmente acentuada en la última historia, *Cappuccetto Bianco* (*Caperucita Blanca*), compuesta por una serie de páginas blancas cada una de las cuales está acompañada por una breve acotación. El texto insiste en la imposibilidad de llegar a conclusiones seguras sobre el real devenir de los hechos relatados: la casa materna, el bosque, el lobo y la niña misma son invisibles a los ojos del observador externo, al estar cubiertos por la nieve. Al lector no le queda más que llenar los espacios blancos a través del uso de la imaginación, en la certidumbre, sin embargo, de que cualquier hipótesis interpretativa suya no recibirá nunca una confirmación definitiva del texto. Gracias a su apertura, los cuentos de Munari se prestan para ser leídos por los adultos, y no sólo por los niños. Naturalmente los niveles de interpretación serán distintos en los dos casos.

Por ejemplo, un adulto podría muy bien leer *Cappuccetto Verde* (*Caperucita Verde*) en clave ecologista. Se presenta a la protagonista perfectamente integrada en el pequeño ecosistema en el que está incluida: es amiga de las ranas, de la cigarra, de la babosa y de la tortuga. En este microambiente totalmente verde se insinúa un ser extraño, el lobo negro. Podríamos sentirnos tentados a ver en este elemento de malestar una metáfora del peligro de contaminación que actualmente amenaza al medio ambiente.

El lobo se esconde en la floresta (¿vertederos ilegales?) a la espera de realizar su fechoría. Pero la solidaridad entre las especies menores de la floresta consigue conjurar la amenaza y restablecer el equilibrio originario. Obsérvese que en esta versión no se mata al lobo, sino que presumiblemente sigue vagando por el bosque hasta el momento en que volverá al ataque. El optimismo con el que se afronta el problema ecológico no es, pues, total.

Visto desde esta perspectiva, el cuento tiene algunos puntos de contacto con el corpus de los relatos admonitorios, sólo que aquí está revestido de contenidos totalmente ajenos a su forma originaria. El peligro del que hay que protegerse ya no es el violador de niños, sino el del medio ambiente.

Esto no quiere decir que el niño se dé cuenta de esta posible clave de lectura (a menos que el narrador adulto la explicite en su narración). Queda el hecho, de todos modos, de que este relato insiste en ciertos temas (importancia de las especies menores, solidaridad entre animales diversos, etc.) que, interiorizados por los niños, tendrán con seguridad el efecto de promover la conciencia ecológica. El objetivo didáctico de los cuentos de Munari es evidente, aunque el autor renuncie a imponer recorridos de lectura unívocos.

Cuentos de este tipo requieren la complicidad del narrador adulto que haga de mediador entre los artificios expresivos del texto y el modo en que los actualiza el destinatario infantil. En presencia de un texto «abierto» como el de Munari, es probable que el narrador adulto deba tomar decisiones preliminares sobre el recorrido de lectura que se ha de seguir, con el fin de encauzar la actividad interpretativa del oyente. En caso contrario, la riqueza semántica y apertura del texto amenazan con transformarse de positivo estímulo creativo en elemento de malestar, y, por tanto, en fuente de desasosiego y de frustración para el niño.

Munari pone en práctica las indicaciones proporcionadas por Rodari en la *Grammatica della Fantasia* sobre la importancia de reescribir las historias, abordándolas desde puntos de vista inéditos y uniendo el aspecto lúdico con el compromiso pedagógico: en efecto, no es casual que la colección esté dedicada precisamente a Rodari.

Junto a las reelaboraciones radicales del cuento tradicional hay toda una serie de ediciones que se mantienen bastante fieles al modelo clásico. Estas últimas representan aún la principal tendencia en el campo de la literatura de los cuentos, signo de que el modelo perraultiano, pero sobre todo el grimmiano, reflejan una imagen de la infancia aún sustancialmente compartida en nuestros días.

Versiones modernas de derivación perraultiana

Sobre todo en Francia, donde los *Contes* representan un patrimonio nacional que se conserva celosamente, y en Gran Bretaña, donde la influencia de los *Fairy Books* de Lang es aún fuerte, se ofrece todavía la versión perraultiana a los niños. En ciertos casos los adaptadores se mantienen fieles a la lectura del texto original, limitándose a introducir pequeñas modificaciones en la puntuación y en el léxico: véanse las ediciones del cuento en *The Arthur Rackham Fairy Book* y en *Perrault's complete Fairy Tales* (Johnson).

En cambio en Italia, donde prevalece claramente la versión grimmiana, las raras ediciones modernas destinadas a la infancia que conservan el final perraultiano tienden a ser de directa derivación francesa. Por ejemplo, la reciente edición mondadoriana de *Caperucita roja (Había un cuento)* es una traducción del texto francés de Anne-Marie Dalmais. En esta edición, que asume una actitud bastante libre en relación con el cuento de Perrault, se introducen detalles ajenos a la versión original: la mamá recomienda a la

hija que no se detenga a hablar con desconocidos y la niña infringe la prohibición (contaminación con el cuento grimmiano), el lobo se disfraza de viandante en su primer encuentro con Caperucita roja (detalle inexistente en todas las versiones precedentes); además, en algunos puntos de la trama originaria se dan explicaciones lógicas para justificar el comportamiento de los personajes (la abuela no reconoce al lobo porque la habitación en la que se comete el delito está muy oscura).

Todo ello contribuye a acentuar el aspecto realista de esta edición, que así se remite al corpus de los relatos admonitorios (en efecto, se recupera la moraleja en verso de Perrault). Pero, a fin de que un niño moderno pueda aprender la enseñanza, es necesario sustituir la lógica fabuloso-arcaica por la extraída de la experiencia real. Para conservar su eficacia comunicativa el mensaje originario del relato admonitorio debe estar en armonía con los tiempos, y paralelamente deben afinarse las estrategias empleadas por el lobo para engañar a la niña.

Queda el hecho de que se ha vuelto difícil conservar la versión perraultiana sin formular alguna justificación teórica para motivar la propia elección. En otras palabras, mientras que es muy común que un moderno adaptador se remita implícitamente al modelo grimmiano sin tener que citar forzosamente a los autores originarios, cualquiera que hoy quiera reproducir fielmente la versión perraultiana se encuentra obligado a recurrir a diversos expedientes (por ejemplo, invocar la autoridad del escritor) para sacudirse de encima toda responsabilidad directa y para defenderse del tropel de pedagogos, educadores y padres que consideran que el relato francés es inútilmente cruel.

A veces, además, se introducen varios artificios narrativos dirigidos a justificar la elección del adaptador en favor de la versión Perrault-Lang. Por ejemplo, Ann Lawrence (*Tales from Perrault*) encuadra el cuento francés clásico en

un marco histórico, en el que se narra cómo Monsieur Perrault visita a Madame la Marquise y a su hija, que le implora que le cuente un cuento: *Little Red Cap*.

El marco histórico distancia el cuento de la experiencia vivida por el destinatario, y sirve así para justificar la elección por parte del autor de permanecer fiel a una versión pedagógicamente tan superada como la de Perrault.

El lenguaje se moderniza. En efecto, una vez dentro del marco narrativo recupera su validez el principio de la actualidad del cuento respecto de la experiencia del mundo real. El uso de expresiones arcaicas tendría el efecto de distanciar el relato del horizonte del destinatario moderno. Por el contrario, esta versión apunta a situar el relato en su contexto originario, pero al mismo tiempo promueve la identificación del lector moderno con los destinatarios contemporáneos de Perrault (las damas de la Francia del Rey Sol). Con este fin, es necesario eliminar toda sensación de extrañeza hacia el lenguaje adoptado por el narrador.

El lobo vuelve a estar desnudo, como en la versión original de Perrault, según el doble objetivo de garantizar la fidelidad histórica del texto originario y de no contravenir una cierta forma de realismo (aunque permaneciendo dentro de los límites de lo fabuloso).

Acabado el relato, Mademoiselle pregunta al personaje-Perrault por qué no intervinieron los leñadores para salvar a Caperucita roja. Perrault responde: «Jamás he oído que nadie se haya salvado de la panza de un lobo». Diciendo esto elimina la distancia entre el mundo real y el mundo de los cuentos, juzgando el segundo a partir de la perspectiva del primero y transformando el cuento en un relato de corte realista más que fantástico. Como ya hemos observado, una tendencia crítica reciente es la de considerar los cuentos como relatos extraídos de la vida cotidiana de sus narradores originarios y luego universalizados mediante los artificios formales típicos del género. Según esta pers-

pectiva, el cuento no pertenece a un mundo aparte sino que, por el contrario, debe ser interpretado a partir de la experiencia del mundo real: así, el cuento de *Caperucita roja* trata de los problemas reales de la adolescencia, o sea, de los peligros (reales y no simbólicos) que están al acecho dentro y fuera de la casa paterna. Se invita al lector a ponerse en el papel de los destinatarios originarios para encuadrar el cuento desde el punto de vista histórico y, en consecuencia, comprender el alcance realista del texto.

Otra manera de evitar el obstáculo de la implícita censura pedagógica es el adoptado por la edición francesa titulada *Après la fin du Petit Chaperon Rouge*, que utiliza el cuento perraultiano (menos la moraleja en verso) como excusa inicial para un juego de variación lingüística. El adaptador propone una serie de versiones alternativas (*Le Petit Sapeur en Rouge, Le Petit Chat pleure en rouge, L'Appetit, ça peut rendre rouge*, etc.), invitando a los lectores infantiles a proseguir solos en la obra de continua reescritura. En cuanto mero pretexto narrativo, vaciado de su originario sentido amenazador, la versión perraultiana puede seguir existiendo tranquilamente sin suscitar ninguna desaprobación por parte de los educadores.

Hay, además, varias versiones híbridas del cuento.

The Fairy Tale Treasury de Raymond Briggs propone una versión de nuestro cuento que, si bien es atribuida a Perrault, en realidad presenta una contaminación con el cuento de los Grimm.

La primera parte retoma bastante fielmente la versión de Lang. La mención del *striptease* de Caperucita roja, sin embargo, se elimina totalmente: «Caperucita roja se desvistió y se metió en la cama» (Lang), compárese con «Caperucita roja se metió en la cama» (Briggs). Además, se evita cuidadosamente el problema de la elección entre el lobo desnudo y el lobo vestido con el camisón de la abuela: «...[Caperucita roja] se quedó asombrada al ver qué aspecto tenía su abuela en camisón», compárese con «... se quedó

asombrada al ver qué aspecto tenía su abuela...» (Briggs). Una nueva supresión afecta a la referencia a las patas del lobo, común también con la versión de los Grimm. Pero, mientras en el cuento grimmiano esta supresión se puede explicar racionalmente a la luz de la estructura del relato (al no meterse en la cama con el lobo, Caperucita roja sólo ve el hocico y las patas anteriores), en la versión híbrida de Briggs se puede atribuir únicamente a la actitud púdica del adaptador.

Pero los mayores cambios afectan al final del cuento. Después de que el lobo ha devorado a la niña, o sea, después del final perraultiano, el autor pasa a la conclusión del cuento de los Grimm, si bien de forma abreviada. El cazador salva a la niña y a la abuela, pero no se habla de las grandes piedras puestas en el vientre del lobo. Como en el cuento grimmiano, Caperucita roja ha aprendido una lección. Sin embargo, mientras la primera lección es remitible a la transgresión de la prohibición materna (Caperucita roja se jura a sí misma que ya no correrá por el bosque cuando su mamá se lo ha vedado), aquí –a falta de la infracción inicial– resulta difícil comprender la exacta naturaleza de la culpa de la niña, que ha cometido su error de manera totalmente inconsciente. Y, en efecto, el autor está obligado a echar mano de una enseñanza moral poco convincente: «Caperucita roja dijo que nunca más recogería flores en el bosque o escucharía a un lobo». No se ve por qué la pobrecita deba dejar de coger flores.

Análogamente, una versión italiana anónima de 1974 (colección «Grandi fiabe», Milán, AMZ) se atribuye erróneamente a Perrault, cuando en realidad se trata de un *collage* que ensambla elementos de una y otra versión clásica. Como en Briggs, el inicio retoma muchos de los elementos perraultianos (entre otros también el hecho de que la niña se desviste antes de meterse en la cama con el lobo), pero después de la devoración sigue el final grimmiano: un cazador de paso hace irrupción en la casa de la abuela, ve al

lobo y le corta la panza, de la que salen la abuela y la nieta (al haberse desvestido antes, debemos suponer que Caperucita roja corre el riesgo, como mínimo, de coger un resfriado, pero el adaptador parece haberse olvidado de la desnudez de la niña). También aquí se nos indica que Caperucita roja ha aprendido la lección, y también aquí nos preguntamos de qué lección se trata, dado que no ha cometido ninguna infracción. Evidentemente ambas versiones clásicas, incluso con sus respectivas incongruencias, responden a una lógica orgánica propia. Mezclar varios elementos tomados al azar de Perrault y de los Grimm, sin seguir ningún criterio filológico bien preciso, es un riesgo: el peligro es introducir nuevas y mucho más graves contradicciones, transmitiendo mensajes confusos también desde el punto de vista pedagógico.

Versiones modernas de derivación grimmiana

En síntesis, las ediciones que se remiten a la versión de los Grimm tienden a reproducir el cuento literario con bastante fidelidad, introduciendo pocas o incluso ninguna modificación. Ya hemos formulado algunas hipótesis para justificar esta fidelidad al texto grimmiano por parte de las sucesivas ediciones de cuentos para la infancia: en primer lugar, los *Märchen* pueden contar con la autoridad ya indiscutida de sus creadores y este reconocimiento hace saltar la prohibición inexpresada de manipular su forma (en otras palabras, la forma simple cede el paso a la forma artística); en segundo lugar, parece evidente que la sociedad adulta contemporánea comparte los principios pedagógicos, además del retrato de los destinatarios infantiles, que emergen de estos cuentos literarios (consenso de la cultura dominante). En Alemania, además, todo esto viene acompañado por motivos de orden nacionalista: al haber sido elevados a la categoría de una verdadera institución nacio-

nal, los cuentos de los Grimm se han vuelto tan intocables como *Pinocho* para los italianos.[1]

De ello resultan dos tendencias opuestas: de un lado tenemos una tradición ininterrumpida de reediciones de los cuentos grimmianos que permanecen fieles al pie de la letra a los textos de 1819; por otro, como hemos visto, están las reescrituras radicales de los cuentos que se distancian del modelo aceptado pero al mismo tiempo requieren que éste siga actuando por contraste a fin de poner de relieve la exacta naturaleza de la desviación de la norma. Esto sólo es posible si el destinatario ha captado totalmente el modelo, hasta tal punto que esté profundamente arraigado en su memoria y pueda recordarlo en cualquier momento.

The Faber Book of Favourite Fairy Tales propone una traducción fiel del texto de los Grimm, menos el segundo final, que en el fondo no es más que un añadido redundante (un poco como la moraleja en verso de Perrault).

Análogamente, la adaptación del cuento grimmiano por obra de Paul Galdone respeta el texto originario, pero suprime el segundo final. Además, la pregunta que el lobo dirige a la niña –«¿qué tienes debajo del delantal?»– es sustituida por «¿qué tienes en la cesta?», acaso para evitar que la pregunta sea interpretada de manera maliciosa.

En efecto, la supresión del segundo final es común a casi todas las reediciones del cuento de los Grimm, que generalmente concluyen con la promesa de Caperucita roja de no volver a desobedecer las órdenes de su mamá. Otros cam-

1. Cuando mi corresponsal en Munich se dirigió a una librería local para preguntar si había versiones de *Rotkäppchen*, la dependienta le respondió candorosamente: «¿Qué necesidad hay de otras versiones, cuando tenemos el cuento de los Grimm?». Esta actitud refleja bien el orgullo nacional (¡justificado, por favor!) que muestran los alemanes con la colección grimmiana, y que hace que la versión clásica no sufra ni la más mínima variación en todas las ediciones sucesivas (a menos que éstas tengan intenciones paródicas).

bios recurrentes en las distintas ediciones apuntan a eliminar algunas de las incongruencias presentes en el texto grimmiano. Por ejemplo, la renuncia injustificada del lobo a comerse a Caperucita roja en su primer encuentro en el bosque es a menudo sustituida por la explicación racional proporcionada por Perrault: el lobo retrasa el momento de la devoración porque teme atraer la atención de los leñadores.

Es preciso señalar, además, una marcada tendencia a suavizar aún más el cuento de los Grimm, en el intento de eliminar cualquier elemento que pueda turbar la presunta inocencia infantil. El corpus de las versiones suavizadas parte del presupuesto de que toda alusión a la violencia o a la sexualidad debe ser rigurosamente expurgada. Así, a menudo se encuentran ediciones –destinadas a los más pequeños– en las que la abuela consigue huir (en general se esconde en el armario), Caperucita roja es salvada *in extremis* por el cazador, e incluso el lobo sale del apuro con algunos simbólicos bastonazos. A veces el cuento sufre también un proceso de «disneyzación»: la niña está rodeada por una serie de graciosos animalitos (lebratos, ardillas y pajarillos) que la acompañan por el bosque y que la salvan del lobo malo. El bosque deja de ser un lugar espantoso y salvaje y se convierte en un tranquilizador jardín bien cuidado.

Con la ilusión de interpretar correctamente las exigencias de la infancia moderna, estos adaptadores privan a los niños de todas las emociones intensas que acompañan el primer uso del cuento clásico y que lo hacen tan útil para su desarrollo psicológico; por el contrario, el acento se pone en la enseñanza moral, o sea, en el único aspecto que, como se sabe, no interesa ni lo más mínimo a los niños.

Afortunadamente no todos comparten esta actitud de subestimación hacia la infancia que la relega a polo pasivo de la comunicación narrativa. Por ejemplo, Roberto Piumini, *La ballata di Cappuccetto Rosso* (*La balada de Caperucita roja*), propone una divertida versión en pareados del cuento de los Grimm, destinada a los más pequeños. La es-

tructura narrativa se conserva más o menos intacta, mientras que es principalmente en el plano expresivo donde se ejerce la libertad del adaptador. La novedad de esta versión consiste en el hecho de que a cada verso corresponde una serie de pequeños dibujos que traducen en imágenes el sentido de las palabras,[2] y de que el conjunto está acompañado por un texto musical que permite que los niños reciten las palabras cantando. Estas variaciones formales deben su eficacia precisamente a la relativa constancia del núcleo narrativo, que se conserva intacto por debajo de todas las transformaciones superficiales.

En muchos casos, por último, el preliminar conocimiento del cuento (en la versión grimmiana) se da incluso por descontado, hasta tal punto que los adaptadores no consideran ni siquiera necesario explicitar todos los pasajes lógicos de la historia. El texto hace de mero estímulo mnemónico y está generalmente reducido a lo esencial. La presencia de los narradores adultos que hacen de mediadores entre el texto y los destinatarios infantiles es necesaria en este tipo de reescritura, aunque es presumible que, a partir de una cierta edad, los niños hayan interiorizado el cuento con suficiente precisión y puedan, por tanto, reconstruir por sí solos los pasajes que faltan. En el ámbito de estas ediciones la parte del león está destinada a las ilustraciones más que al texto escrito.

A esta categoría pertenece una multitud de libros-juego que usan el cuento como simple pretexto para un rompecabezas, un teatrito, un *gadget* perfumado, un libro que colorear, un *origami* o una lección de inglés. Estas ediciones representan la enésima confirmación de la apertura al uso de los cuentos clásicos.

2. El análisis del papel de las ilustraciones en el cuento merece un tratamiento aparte del análisis del texto escrito y por eso no entra en las intenciones de este libro. Para un estudio muy interesante del significado socio-cultural de las ilustraciones en *Caperucita roja* se remite a Zipes, 1986.

4.2.1 Tabla recapitulativa

Elementos del relato	De la Mare (1927)	Lodolini (1936)	Storr (1955)	Merseyside (1972)	Ross (1978)
1. LA PROTAGONISTA		Pequeña italiana	Little Polly Riding Hood		
- apodada CR	+	+	–	+	+
- se aleja de casa	+	+		+	+
- enviada donde la abuela a través del bosque					
- recomendación de la madre	+				+
- cesta para la abuela	+ huevos, miel, mantequilla, tabaco	+ torta y mantequilla	+ regalo	+ huevos, chocolate y mermelada	+ pasteles, hortalizas en vinagre y periódico
2. ENCUENTRO CON EL LOBO					
- encuentro con otros animales					
- el lobo le pregunta a CR adónde va	+		+		
- la invita a disfrutar de la naturaleza					

Elementos del relato	De la Mare (1927)	Lodolini (1936)	Storr (1955)	Merseyside (1972)	Ross (1978)
– dos caminos	+ corto y largo	+			–
– CR coge flores en el bosque	+				+
3. EN CASA DE LA ABUELA – el lobo llega donde la abuela	+	+	+	+	+
– se la come	+	–	–	–	+
– se mete en la cama	+	+	–	+	+
– desnudo – vestido	+		+	+	+
– llega CR	+	+	+	+	+
– canibalismo	–	–		–	–
– *striptease*	–	–	–	–	–
– CR se mete en la cama con el lobo					+ encima de la cama
– qué brazos tan grandes...		–			
– qué piernas	–	–	–	–	–
– qué orejas	+	–	–	+	+

Elementos del relato	De la Mare (1927)	Lodolini (1936)	Storr (1955)	Merseyside (1972)	Ross (1978)
– qué ojos	+	–	–	–	–
– otros	uñas	–	–	nariz	manos
– qué boca/ dientes	+ dientes			+ dientes	+ dientes
– devoran	+	–	–	–	+
4. FINAL – estratagema para salvarse					
– cazador	+	–	–	–	+
– salvamento de CR	+	+			+
– salvamento de la abuela		+	+	+	+
– grandes piedras					
– muerte del lobo	+			+	
– moraleja	–	–	–	–	–
– segundo final	–	–	–		–

Tabla recapitulativa: versiones modernas para niños de derivación perraultiana

Elementos del relato	Perrault (1697)	Rackham (1978)	Johnson (1982)	Briggs (1986)	Saba Sardi (1987)
1. LA PROTAGONISTA					
– apodada CR	+	+	+	+	+
– se aleja de casa	+	+	+	+	+
– enviada donde la abuela a través del bosque	+	+	+	+	+
– recomendación de la madre					–
– cesta para la abuela	+ *croissant* y mantequilla	+ *girdle-cakes* y mantequilla	+ pastel y mantequilla	+ budín y mantequilla	+ torta y mantequilla
2. ENCUENTRO CON EL LOBO	+	+	+	+	+
– encuentro con otros animales				–	
– el lobo pregunta a CR adónde va	+	+	+	+	+
– la invita a disfrutar de la naturaleza					–
– dos caminos	+ corto y largo	+ corto y largo	+ corto y largo	+ corto y largo	+ corto y largo

Elementos del relato	Perrault (1697)	Lawrence (1988)	Dalmais (1988)	Pastacaldi (1988)	Herón (1992)
1. LA PROTAGONISTA					
– apodada CR	+	+	+	+	+
– se aleja de casa	+	+		+	+
– enviada donde la abuela a través del bosque				+	
– recomendación de la madre			+	+	+
– cesta para la abuela	+ *croissant* y mantequilla	+ *scones* y mantequilla	+ pasteles	+ rosquillas y mantequilla	+ *galette* y mantequilla
2. ENCUENTRO CON EL LOBO					+
– encuentro con otros animales					
– el lobo pregunta a CR adónde va					
– la invita a disfrutar de la naturaleza					
– dos caminos	+ corto y largo	+ corto y largo	+ corto y largo	+ corto y largo	+ corto y largo

Elementos del relato	Perrault (1697)	Rackham (1978)	Johnson (1982)	Briggs (1986)	Saba S. (1987)
– CR coge flores en el bosque	+	+	+	+	+
3. EN CASA DE LA ABUELA					
– el lobo llega donde la abuela	+	+	+	+	+
– se la come	+	+	+	+	+
– se mete en la cama	+	+	+	+	+
– desnudo	+	–	–		
– vestido	–	+	+		+
– llega CR	+	+	+	+	+
– canibalismo	–	–	–	–	–
– *striptease*	–	–	–	–	–
– CR se mete en la cama con el lobo	+	+	+	+	+
– qué brazos tan grandes...	+	+	+	+	+
– qué piernas	+	+	+	–	+
– qué orejas	+	+	+	+	+

Elementos del relato	Perrault (1697)	Lawrence (1988)	Dalmais (1988)	Pestacaldi (1988)	Héron (1992)
– CR coge flores en el bosque	+	+	+	+	+
3. EN CASA DE LA ABUELA – el lobo llega donde la abuela	+	+	+	+	+
– se la come	+	+	+	+	+
– se mete en la cama	+	+	+	+	+
– desnudo – vestido	+ –	+ –	+	+	+
– llega CR	+	+	+	+	+
– canibalismo	–	–	–	–	–
– *striptease*	–	–	–	–	–
– CR se mete en la cama con el lobo	+	+	– se sienta sobre la cama	se aproxima	+
– qué brazos tan grandes...	+				+
– qué piernas	+	+	–	+	+
– qué orejas	+	+	+	+	+

Elementos del relato	Perrault (1697)	Rackham (1978)	Johnson (1982)	Briggs (1986)	Saba S. (1987)
– qué ojos	+	+	+	+	+
– otros	+	+	+	+	+
– qué boca/ dientes	+ dientes	+ dientes	+ dientes	+ dientes	+ dientes
– devoración	+	+	+	+	+
4. FINAL – estratagema para huir					
– cazador	–	–	–	+	–
– salvamento de CR				+	
– salvamento de la abuela				+	
– grandes piedras	–	–	–	–	–
– muerte del lobo	–	–	–	–	–
– moraleja	+	–	+	+	+
– segundo final	–	–	–	–	–

Elementos del relato	Perrault (1697)	Lawrence (1987)	Dalmais (1988)	Pastacaldi (1988)	Héron (1992)
- qué ojos	+	+	+	+	+
- otros	–	–	–	–	–
- qué boca/ dientes	+ dientes	+ dientes	+ dientes	+ dientes	+ dientes
- devoración	+	+	+	+	+
4. FINAL - estratagema para huir					
- cazador	–	–	–	+	–
- salvamento de CR				+	
- salvamento de la abuela				+	
- grandes piedras	–	–	–	–	–
- muerte del lobo	–	–	–	–	–
- moraleja	+	+	+	–	–
- segundo final	–	–	–	–	–

Tabla recapitulativa: versiones modernas para niños de derivación grimmiana

Elementos del relato	Grimm (1812)	Guarnieri (1979)	Taro (1984)	Pazzi Skall (1984)	Avesini (1986)
1. LA PROTAGONISTA					
– apodada CR	+	+	+	+	+
– se aleja de casa	+	+	+	+	+
– enviada donde la abuela a través del bosque	+	+	+	+	+
– recomendación de la madre	+	+	+	+	+
– cesta para la abuela	+ pastel y vino	+ tortitas, mermelada, y mantequilla	+	+ lleno de cosas ricas	–
2. ENCUENTRO CON EL LOBO	+	+	+	+	+
– encuentro con otros animales					
– el lobo pregunta a CR adónde va	+	+	+	+	+
– la invita a disfrutar de la naturaleza	+			+	–
– dos caminos		+ corto y largo			

Elementos del relato	Grimm (1812)	Galdone (1987)	Corrin (1988)	Beltrami (1989)	Piumini (1990)
1. LA PROTAGONISTA					
– apodada CR	+	+	+	+	+
– se aleja de casa	+	+	+	+	
– enviada donde la abuela a través del bosque					
– recomendación de la madre	+	+	+		+
– cesta para la abuela	+ pastel y vino	+ pastel y vino	+ pastel y vino	+ dulces	+ pastel
2. ENCUENTRO CON EL LOBO					
– encuentro con otros animales					

Elementos del relato	Grimm (1812)	Guarnieri (1979)	Taro (1984)	Pazzi Skall (1984)	Avesini (1986)
– CR coge flores en el bosque	+	+	+	+	+
3. EN CASA DE LA ABUELA – el lobo llega donde la abuela	+	+	+	+	+
– se la come	+	+	+	+	+
– se mete en la cama	+	+	+	+	+
– desnudo – vestido	+	+		+	+
– llega CR	+	+	+	+	+
– canibalismo	–	–	–	–	–
– *striptease*	–	–	–	–	–
– CR se mete en la cama con el lobo		+ (desvestida)		se acerca	
– qué brazos tan grandes...		+			
– qué piernas	–	+	–	–	–
– qué orejas	+	+	–	+	–

Elementos del relato	Grimm (1812)	Galdone (1987)	Corrin (1988)	Beltrami (1989)	Piumini (1990)
– CR coge flores en el bosque	+	+	+		+
3. EN CASA DE LA ABUELA – el lobo llega donde la abuela		+			
– se la come	+	+	+	–	+
– se mete en la cama	+	+	+	+	+
– desnudo – vestido	+	+	+	+	sólo la cofia
– llega CR	+	+	+	+	+
– canibalismo	–	–	–	–	–
– *striptease*	–	–	–	–	–
– CR se mete en la cama con el lobo		se acerca	se acerca		se aproxima
– qué brazos tan grandes...					
– qué piernas	–	–	–	–	–
– qué orejas	+	+	+	–	+

Elementos del relato	Grimm (1812)	Guarnieri (1979)	Taro (1984)	Pazzi Skall (1984)	Avesini (1986)
– qué ojos	+	+	–	+	–
– otros	manos	pelo	manos	–	–
– qué boca/ dientes	+ boca	+ dientes	+ boca	+ boca	–
– devoración	+	+	+	–	+
4. FINAL – estratagema para salvarse				+ CR escapa	–
– cazador	+	+	+	+	+
– salvamento de CR	+	+	+	+	+
– salvamento de la abuela	+	+	+	+	+
– grandes piedras	+	+	–	–	–
– muerte del lobo	+	+	–	+	+
– moraleja	–	+	–	–	–
– segundo final	+	–	–	–	–

Elementos del relato	Grimm (1812)	Galdone (1987)	Corrin (1988)	Beltrami (1989)	Piumini (1990)
– qué ojos	+	+	+	+	+
– otros	manos	manos	manos	–	–
– qué boca/ dientes	+ boca	+ dientes	+ dientes	+ boca	+ dientes
– devoración	+	+	+	–	+
4. FINAL – estratagema para huir				+ CR huye	
– cazador	+	+	+	+	+
– salvamento de CR	+	+	+	+	+
– salvamento de la abuela	+	+	+	+	+
– grandes piedras	+	+	+	–	+
– muerte del lobo	+	+	+	–	+
– moraleja	–	–	–	–	–
– segundo final	+		–	–	–

4.3 Reescrituras para adultos

En el ámbito de las reinterpretaciones de los cuentos para un público adulto, sobre todo a partir de la primera posguerra se asiste a una drástica obra de reescritura de los textos clásicos. Libre de las ataduras de la censura que tradicionalmente acompañan al sector de la literatura para la infancia (mercado protegido por excelencia), el cuento puede aquí expresar todo su potencial provocativo para convertirse en el vehículo de una ideología alternativa de la dominante.

4.3.1. Reelaboraciones paródicas y ejercicios de estilo

Las reelaboraciones para adultos asumen a menudo la forma de la parodia, o sea, de la inversión en clave humorística del modelo culturalmente codificado. El tratamiento paródico de *Caperucita roja* encuentra su significativo antecedente en *The Wolf King*, una versión anónima británica de 1801 que usa el cuento perraultiano para bromear sobre una balada danesa traducida por M. G. Lewis y titulada por éste *The Water King*. El autor aprovecha el efecto cómico derivado del distanciamiento entre expresión y contenido; en efecto, el estilo de la composición sigue fielmente la estructura métrica y redundante de la balada tradicional con la diferencia de que, mientras esta última trata temas muy dramáticos y emotivamente comprometedores, por lo que requiere un uso participativo y conmovido por parte del público, la versión paródica yuxtapone al estilo emotivo de la balada un contenido fabuloso, considerado, ya entonces, pueril y en absoluto comprometedor. El texto juega con los mecanismos del género literario, como por ejemplo la exigencia de encontrar una rima a toda costa:

The mother kiss'd her darling child
And said –«My dear, take custards three,
And carry to your grand-mummie»–.

Otro rasgo distintivo, también relacionado con el clásico estilo de la balada, deriva de la acentuación de los elementos sangrientos presentes en la versión perraultiana. En vez de participar en la común tendencia hacia una atenuación de los motivos más cruentos del cuento, el autor se divierte haciéndolos aún más horripilantes, como vemos en su descripción de la devoración de la abuela por parte del lobo:

He dash'd her brains out on the stones
He gnaw'd her sinews, crack'd her bones;
He munch'd her heart, he quaff'd her gore
And up her lights and liver tore!!!

(Zipes, 1983: 118-121)

Lo mismo vale para los contenidos escabrosos que, lejos de ser censurados, son subrayados con un cierto gusto por el doble sentido: mientras se encuentra bajo las sábanas con la presunta abuela, la niña le pregunta asombrada cuál es la función de su larga cola.

Si bien esta versión anónima es más o menos contemporánea de la versión «trágica» de Tieck, sus principios básicos son muy distintos: en efecto, también en la versión de Tieck la contraposición entre estilo trágico y contenido fabuloso produce la hilaridad del lector moderno; salvo que aquí el efecto cómico es totalmente involuntario y brota de la distancia que separa los códigos del emisor de los del destinatario. *The Wolf King*, por el contrario, se dirige a un público de lectores adultos sofisticados que pueden captar las intenciones paródicas del autor, y es sorprendente lo fácil que resulta para un lector moderno identificarse con el destinatario originariamente previsto y compartir sus códigos, a pesar de los casi dos siglos que lo separan de él.

En el mundo anglófono la tradición paródica prosigue con las versiones de F. W. N. Bayley (1846) y del norteamericano Alfred Mills (1872), que se sirve del cuento clásico para hacer sátira política (véase Zipes, 1983: 24).

Pero siempre se trata de casos aislados y atípicos de reelaboración del cuento, dado que, como ya hemos visto, la tendencia principal en este período es mantenerse más o menos fieles a las versiones clásicas, haciéndolas acaso aún más atenuadas. Es preciso llegar a los años veinte para asistir a una verdadera explosión de reescrituras de los cuentos tradicionales para un público adulto anticonformista.

El texto de Joachim Ringelnatz (1924), reproducido por Zipes (1983: 182-183) y por Ritz (1985: 68-69), trastrueca el tradicional sistema de papeles, transformando a la abuela en la insaciable devoradora del lobo, de la nietecita y del cazador. La historia está filtrada a través del punto de vista soldadesco de Kuttel Daddeldu que, como nos informa el título mismo, cuenta el cuento de *Caperucita roja* a sus niños, interpretándolo a su manera. La introducción de un marco narrativo, unida a la consiguiente representación, interna al texto, del narrador y de los «narratarios» (destinatarios internos de la narración), subraya uno de los aspectos del cuento antes puestos de manifiesto: que se adapta inevitablemente al específico contexto narrativo en el cual se sitúa, asumiendo cada vez una fisonomía particular. Integrada en esta específica circunstancia de enunciación, *Caperucita roja* pierde todo residuo de consideración hacia la presunta inocencia del público infantil. El tono perentorio alcanza su apogeo en la parte conclusiva, cuando el narrador interrumpe bruscamente la historia y ordena a su público que rompa filas:

> Sí, chavales, abrís desmesuradamente los ojos y la boca, como si aún debiera suceder algo. Pero quitaos de en medio u os daré vuestro merecido. Ya se me ha secado la garganta con tantas historias necias, que, de todos modos, son todas falsas e inventadas desde el principio. ¡Largaos! ¡Dejad que vuestro padre beba de una vez, inútiles chanquetes!

El efecto cómico puede brotar también del choque entre el mundo posible del cuento (dotado de determinadas características, antes delineadas) y el mundo de la experiencia cotidiana, o sea, de la decisión por parte del autor de contravenir la regla, fundamental en este género narrativo, de hacer convivir pacíficamente y sin fisuras las dos dimensiones, incompatibles entre sí desde el punto de vista lógico-racional (lo que Lüthi llama la unidimensionalidad del cuento). La versión del humorista norteamericano James Thurber (1939; véase Zipes, 1983: 210) sitúa el cuento en el contexto de la sociedad occidental contemporánea, y esta operación subraya la distancia que separa el mundo del cuento tradicional del de la vida real. El destinatario deja de fingir que cree –y, por tanto, que coopera según las reglas del género– y se divierte ante el distanciamiento entre los dos mundos. La historia comienza respetando la de Perrault, pero en un cierto punto se aparta de ella: llegada a casa de su abuela, la niña se da cuenta de que hay alguien en la cama, y que ese alguien es el lobo y no ciertamente la abuela, «porque, aunque lleva una cofia, un lobo no se parece a una abuela más de lo que el león de la Metro-Goldwyn se parece a Calvin Coolidge. Así, la niña sacó una automática de la cesta y echó al lobo».

También se moderniza la moraleja para poner de manifiesto la distancia tomada respecto del modelo perraultiano:

Moraleja: ya no es tan fácil como antes engañar a las niñas.

Entre todas las partes que componen el relato, la moraleja es la más perecedera, al ser la que más lleva consigo la impronta de su época. En una época en que la mujer empieza a conquistar su independencia, es inevitable que la moraleja de Perrault sea abandonada en favor de una nueva moraleja que, por más que sea ligera y divertida, revela una actitud profundamente distinta hacia la condición femenina.

Una análoga conciencia del efecto cómico derivado del juego de situar el cuento en un marco narrativo insólito la encontramos en la versión *yiddish* neoyorkina de Milt Gross (*Sturry from Rad Ridink Hoot*, 1926; reproducida por Zipes, 1983: 186). Quien narra el cuento es una típica madre judía, trasladada a Nueva York (como se comprende por su acento: «dot *doidy* wolf»), ocupada en dar de comer a su hijo («Nize baby!!! Itt op all de wheatinna»). Esta versión, evidentemente dirigida a un público adulto, pertenece al corpus de los «ejercicios de estilo» realizados sobre el cuento con fines fundamentalmente humorísticos, donde la comicidad deriva del descubrimiento por parte del lector de un modo sorprendente de reelaborar el modelo básico del relato. El cuento en sí se convierte sólo en un pretexto para el juego estilístico del autor, el punto de partida para una nueva actividad creativa independiente: el efecto cómico se alcanzaría también si en vez de *Caperucita roja* el cuento reelaborado fuese, por ejemplo, *Cenicienta* o *Pulgarcito*. El marco está en realidad en el centro del texto, mientras que la historia propiamente dicha queda relegada a los márgenes de la narración.

Este juego estilístico está en la base de algunas sucesivas reelaboraciones de nuestro cuento que encontramos en el volumen de Ritz (1985). Citamos algunos ejemplos:

Caperucita roja en alemán burocrático, de Thaddäus Troll (91);
Caperucita roja en la jerga militar norteamericana, de Alfredo Grünberg (95);
Caperucita roja vista por un químico (99);
Caperucita roja y la lingüística (104).

Siempre en el ámbito de los ejercicios de estilo, señalamos una insólita *Caperucita roja* alemana en clave punk-anarquista (autores: Claus-Kutschera) que cuenta la historia grimmiana utilizando una colorida jerga juvenil.

Las innumerables variantes del texto-base se constituyen en las teselas de un único mosaico en el que el valor de cada una depende del hecho de pertenecer al todo. Como sostiene Eco en el prefacio a su traducción de los *Exercices de style* de Queneau, «tomados uno a uno, y fuera de contexto, [los ejercicios] no harían en absoluto reír [...]. Resultan cómicos sólo en el marco del proyecto, o sea, de la apuesta metalingüística que sostiene los *Exercices* como conjunto» (Eco, 1983: XIV).

Es así como *Caperucita roja* se convierte en el estímulo inicial para un juego de sociedad que usa el texto para divertirse sometiéndolo al mayor número posible de variaciones.

4.3.2 Cuentos satíricos

Como hemos visto, *Caperucita roja* puede convertirse fácilmente en el vehículo de una serie de mensajes ideológicos (véanse Tieck, Lodolini), y a veces también de una punzante sátira política, como en el caso de la versión de Mills. Sometido de tal modo a los fines específicos del autor-intérprete, se reviste el cuento de contenidos que de por sí no poseía, pero que nada impide asociar a él por medio de la reescritura.

La reelaboración del texto implica necesariamente un análisis preliminar de éste con el fin de detectar sus principales articulaciones narrativas (por ejemplo: alejamiento de casa de la protagonista, su encuentro con el lobo en el bosque, etc.); posteriormente, se revisa la estructura principal a la luz de una inédita hipótesis interpretativa, como, por ejemplo, la idea de cómo sería el cuento si fuera contado por un dictador utilizando el típico lenguaje demagógico de la propaganda (Phillips, 1940; Zipes, 1983: 212-214). En la versión de Phillips se cuenta la historia desde el punto de vista del lobo, que representa a esos dictadores que

tergiversan el sentido de los eventos con el fin de justificar sus fechorías. El lobo se declara pacifista e idealista: si ha matado a la abuela y a la niña ha sido porque eran espías imperialistas que amenazaban, con sus conspiraciones, hacer fracasar su proyecto de un mundo mejor. El pobre lobo se ve así obligado, a pesar de su talante generoso y tranquilo, a defenderse del ataque de las dos agentes provocadoras: está claro que bajo la apariencia de una graciosa niña de diez años se escondía un peligro público, dispuesto a envenenar a su adversario con la merienda que llevaba inocentemente en la cesta: una clara contravención de todos los acuerdos internacionales sobre la ética política. Al sentirse rodeado por este enemigo tan temible, el lobo no ha tenido elección: ha debido devorar a la niña en legítima defensa.

Resuenan en esta mordaz sátira las palabras de Hitler en *Mein Kampf* (1924; primera traducción al inglés: 1939):

> en este punto entra en juego el derecho a la autoconservación. Cuando los intentos de resolver las dificultades de manera amistosa son rechazados, el puño cerrado debe coger por la fuerza lo que ha sido negado a la mano abierta de la amistad.
>
> (Hitler, 1939: 89)

o también:

> cualquiera que espere sinceramente que el ideal pacifista prevalezca en el mundo debería colaborar de todas las maneras para que los alemanes puedan conquistar la tierra.
>
> (Hitler, 1939: 163)

Este uso del personaje del lobo con fines paródicos recuerda asimismo la fábula de La Fontaine titulada *Le Loup et l'Agneau*, en la que el protagonista esconde sus verdaderas intenciones bajo una justificación que intenta parecer razonable, pero que en realidad es torpemente hipócrita (la figura del lobo ha sido asociada a menudo a la fuerza bruta,

además de a la escasa inteligencia, del prepotente). Recordemos que, a pesar de su sucesiva inclusión en las colecciones para la infancia (sobre todo en Francia), las fábulas de La Fontaine estaban originariamente dirigidas a un público adulto y constituían sátiras de los personajes políticos de la época.

Phillips hace confluir en su texto, por un lado, algunas de las connotaciones literarias tradicionalmente asociadas al personaje del lobo, lo que implica naturalmente que el cuento debe haber sido interpretado antes según su sentido literal y comparado con el modelo-base; por otro, la ocurrencia expresiva se reviste de contenidos bien precisos, relativos al contexto histórico específico en el cual se sitúa el relato. Por parte del lector, un uso adecuado del texto exige que tenga bien presente tanto el cuento tradicional (incluidas sus connotaciones culturalmente codificadas) como la situación política contingente, y el placer de la lectura deriva de la aproximación inédita de las dos cosas.

El cuento es, pues, el vehículo de la sátira con la cual el autor denuncia una determinada realidad política contemporánea. No se trata ciertamente de un caso aislado: ya hemos recordado las intenciones satíricas de las fábulas de La Fontaine, pero podríamos citar también un caso mucho más reciente –citado en el volumen de Ritz– que demuestra cómo *Caperucita roja* puede ser usada para apuntar el dedo acusador contra los poderosos: en 1979 un joven campesino bávaro hizo pintar en su henil el dibujo de un lobo, con la cara de Franz Joseph Strauss, junto a una niña que le espeta «warum hast du so einen grosses Maul?» («¡qué boca tan grande tienes!»); es inútil decir que recibió amenazas por parte de las autoridades regionales, y que al fin su obra fue cubierta con una mano de pintura negra.

Todo esto demuestra que, lejos de ser sencillamente un pasatiempo inocuo para uso exclusivo de la infancia, el cuento puede aún implicar a un público adulto sofisticado –y llegar a incomodar a las autoridades políticas dispuestas

a ejercer su poder como censores– y puede albergar en su interior todo tipo de contenido, incluso el más serio.

En otros casos la intención satírica que subyace a la reelaboración paródica del cuento es más pacata: Iring Fetscher (1972) se divierte «descomponiendo» los cuentos para bromear con los que considera los tres principales métodos de la crítica literaria: filológico, psicoanalítico y marxista, y estima que, muy a menudo, el análisis crítico al que son sometidos los textos los fuerza (nosotros decimos que los usa) y permite «extraer fácilmente de cualquier texto [...] casi todos los significados que se desean» (Fetscher, 1972). En vez de detenerse en los límites hermenéuticos de esta libertad excesiva que el intérprete se concede con relación al texto, Fetscher prefiere adoptar los tres métodos críticos con el fin declarado de reescribir los cuentos: de este modo, éstos se revelan como unas útiles excusas creativas, precisamente en cuanto pueden «forjar los textos» de cualquier forma que sea adecuada a los propios fines, independientemente de todo principio de coherencia textual.

De este ejercicio de reelaboración emerge, sin embargo, una actitud divertida e irónica hacia los métodos aplicados. El problema es que, en general, estos últimos pretenden agotar con sus análisis el sentido del texto, sacar a la luz sus significados recónditos; Fetscher, por el contrario, sugiere que ellos se revelan por lo que realmente son: «métodos de descomposición» (Fetscher, 1972: 8) y de reescritura de los cuentos clásicos. La reelaboración de los cuentos en Fetscher corre pareja con un discurso metalingüístico sobre los métodos creativos adoptados.

En la sección dedicada a *Caperucita roja*, el autor imagina que un «fragmento de cuento que se creía olvidado» (una especie de preámbulo de la historia clásica) ha sido recientemente hallado por un grupo de «estudiosos progresistas del folclore» (método filológico) y que a partir de él se pueden comprender las motivaciones inconscientes que

subyacen a las acciones de los personajes del cuento (método psicoanalítico).

En este hecho anterior se cuenta la amistad del lobo con Copete rojo, el hermano de Caperucita roja, y de cómo la dura reacción del padre del niño frente a esta relación afectiva que escapa a su autoridad de jefe de familia es directamente responsable de la segunda parte de la historia, la que conocemos. El lobo se convierte en el chivo expiatorio sobre el que se siguen proyectando las pulsiones destructivas del padre, o sea, de la sociedad dominante reprimida.

Para vengarse, el lobo decide atacar al hombre (que es además también el cazador) en su punto débil, en la estrecha relación edípica no resuelta que él tiene con su madre (la abuela de Caperucita roja): por eso se traga a la abuela y luego también a la niña, aunque sin matarlas (se trata, al fin y al cabo, de un castigo más simbólico que real).

La última parte del cuento, relativa a la muerte del lobo por parte del cazador, no sería más que una fantasía onírica neuróticamente ocultada por el padre, que sueña con abrir el vientre del lobo (que por un proceso de desplazamiento semántico, típicamente onírico, correspondería a la madre) con el fin de cortar simbólicamente el cordón umbilical, marcando así su definitiva separación de la excesiva influencia materna. Pero, al mismo tiempo, el hecho de que él ponga las dos grandes piedras en el vientre del lobo (= de la madre), es una evidente referencia a la gravidez y por eso debe interpretarse como un intento ambiguamente retorcido de satisfacer el deseo edípico.

Parodiando la jerga psicoanalítica, Fetscher proporciona un comentario indirecto sobre las lecturas de *Caperucita roja* hechas por Bettelheim y por Fromm: apoyándose en el principio de irrefutabilidad que protege la interpretación freudiana de cualquier declaración de disenso, dichas teorías pueden proporcionar, a partir de un único elemento, dos interpretaciones opuestas e irreconciliables entre sí, sin por eso experimentar ni el más mínimo malestar. Pero, en

este punto, nada impide que de cada elemento se diga esto y todo lo contrario: a través de su versión del cuento, Fetscher parece sugerir que sería mejor considerar el método psicoanalítico más como un estímulo para la creación que como un infalible criterio de interpretación.

4.3.3 Cuentos para adultos

Un análogo procedimiento de análisis, uso crítico y consiguiente reescritura del cuento clásico, aunque despojado de la función paródica presente en los autores anteriormente citados, subyace a la reelaboración para adultos a la que Angela Carter somete a algunos de los cuentos más conocidos. En los relatos de Carter emerge el aspecto perturbador y espantoso del mundo del cuento, que revela su lado oscuro también porque es relatado con las técnicas y el lenguaje de la narrativa adulta.

Las protagonistas son muchachas que descubren su sexualidad de manera más o menos traumática, gracias al encuentro con los miembros del sexo opuesto que asumen a menudo apariencias espantosas, como la del Lobo, de la Bestia o de Barbazul (el aspecto bestial de la sexualidad masculina, tal como aparece a los ojos de la muchacha desflorada, se subraya continuamente). La autora excava en la psicología femenina, sacando a la luz las pesadillas y los deseos reprimidos de las muchachas en la edad del desarrollo. Las numerosas referencias a la sensualidad, a la sangre, a la superstición y a la tortura contribuyen a crear un efecto de malestar en el lector, que evoca aquella vaga turbación que muy probablemente ya ha experimentado de niño, en ocasión de sus primeros encuentros con los cuentos aparentemente inocuos destinados a la infancia.

Aunque en la colección hay nada menos que tres relatos que se inspiran en *Caperucita roja*, nos detendremos sólo en el titulado *The Company of Wolves* (Carter, 1979: 110-118),

que es más fiel que los otros dos a la trama del cuento tradicional. Se sitúa el cuento en su contexto originario, o sea, el mundo campesino arcaico, entretejido de supersticiones y caracterizado por la dura lucha por la supervivencia. Se trata del mundo descrito por Darnton (1984: 36-55) en su ensayo sobre los cuentos del Antiguo Régimen entendidos como fieles representaciones de las reales condiciones de vida de los campesinos que los contaban.

Con notable capacidad descriptiva, Carter evoca la vida exterior e interior de los narradores originarios de *Caperucita roja*. El relato empieza con un largo preámbulo descriptivo en el que se delinean las coordenadas fundamentales de la historia: ambientación rural, naturaleza salvaje y hostil, terror y superstición (motivo de la licantropía) y mentalidad animista. El uso de numerosas digresiones descriptivas representa una clara desviación del tradicional estilo del cuento (véase ausencia de descripciones) y tiene la función de conferir un aspecto casi realista a la historia, que refleja de cerca el mundo visto por un miembro cualquiera de la comunidad campesina arcaica. La distancia que nosotros advertimos hoy entre mundo real y mundo de los cuentos (y que nos permite afrontar el segundo con gran tranquilidad), en el relato de Carter es colmada por el bagaje enciclopédico de los destinatarios originarios de los cuentos populares, para los cuales los ogros y las brujas eran seres reales y no criaturas fantásticas.

Todo ello está filtrado a través de la perspectiva de la narradora popular que no se pone en una posición de superioridad respecto del mundo descrito, sino que, al contrario, se identifica con la comunidad de la que se hace portavoz, un poco como sucede en *Los Malavoglia*; véase: «Hace algún tiempo, una joven de *nuestra* aldea...» (Carter, 1979: 112). La figura de la narradora participante (el focalizador teorizado por Bal) ejerce una función intermediaria entre narrador y personaje e impone un cierto «punto de vista» a partir del cual se invita al lector a inter-

pretar el texto. De ello resulta una actitud del destinatario desdoblada: por un lado el lector se identifica con el horizonte interpretativo de los destinatarios originarios, mientras que por otro no puede prescindir de su horizonte actual. Precisamente este precario equilibrio entre el creer (enciclopedia arcaica) y el no creer (enciclopedia actual) está en la base de la vacilación fantástica y de la consiguiente sensación de inquietud.

Pasando a la historia propiamente dicha, vemos cómo la versión examinada se ha enriquecido con muchas de las lecturas adultas que el cuento tradicional ha estimulado, confirmando con ello la hipótesis de que la identidad de una obra no es invariable, sino que, al contrario, se transforma en el tiempo para llegar a comprender todas sus interpretaciones históricamente determinadas.

Así, en esta enésima reescritura de *Caperucita roja* resuenan las lecturas psicoanalíticas, etnológicas, feministas e históricas del cuento: el tema freudiano de la agresión sexual de la que es víctima la jovencita se combina con el motivo etnológico de la iniciación de la muchacha en la sociedad de los adultos y del rito de paso que marca su brusca maduración sexual. Al principio la protagonista es «un huevo intacto», segura de sí misma precisamente porque su virginidad la vuelve ignorante de las insidias del mundo exterior («es un sistema cerrado; no conoce el miedo»); pero la protección que su pureza le proporciona en realidad es muy delicada frente a las duras condiciones de la vida adulta («Los niños no son jóvenes demasiado tiempo en esta tierra salvaje»), así como a sus mismas pulsiones sexuales, que al final prevalecerán sobre el miedo.

Aunque inspirándose abiertamente en la interpretación psicoanalítica del cuento, la autora no renuncia a colocar las vicisitudes en su dimensión histórica contingente (como, en cambio, hacen Fromm y, si bien en menor medida, Bettelheim). La protagonista del relato de Carter no representa un abstracto concepto de inocencia femenina viola-

da, sino a una muchacha en carne y hueso firmemente arraigada en su particular contexto cultural. Es inverosímil que una joven campesina del siglo XVIII no supiera cuidar de sí misma como, en cambio, sucede con la protagonista de las versiones literarias de Perrault y de los Grimm. En efecto, no olvidemos que las Caperucita roja literarias son personajes esencialmente burgueses o aristocráticos que no tienen nada que ver con sus equivalentes populares.

En el relato de Carter, la protagonista deja la casa materna con un gran cuchillo en la cesta con el cual defenderse de las fieras feroces, y está perfectamente dispuesta a usarlo en caso de necesidad. Cuando luego se encuentra frente al lobo-hombre que acaba de devorar a su abuela, la muchacha (ahora privada de su cuchillo) no pierde su ánimo y, abandonando todo inútil pudor, toma la iniciativa de desvestirse y de arrojarse en brazos del lobo. Para sobrevivir en un ambiente fundamentalmente hostil es necesario actuar con astucia y con espíritu de supervivencia. Sin contar, además, que, bien mirado, también el lobo puede mostrarse como un compañero dulce y protector.

En esta versión de la historia se percibe la voluntad feminista de restablecer la identidad autosuficiente y emprendedora de la protagonista del cuento popular que tres siglos de versiones literarias han tratado de suprimir.

5. Conclusiones

Es imposible identificar un único lector modelo –sea ingenuo o crítico– válido para todas las versiones de nuestro cuento. Evidentemente, cada actualización concreta del cuento entendido como tipo abstracto pone en movimiento un específico proceso de uso, previendo e instituyendo en cada oportunidad una competencia textual distinta. Pero también dentro de una versión concreta –como la generalmente aceptada como la más autorizada, la de los Grimm– hemos visto que los recorridos de lectura pueden ser múltiples. La decodificación ingenua del significado literal está inextricablemente ligada a la lectura crítica del texto, tanto en el caso del destinatario adulto como en el del destinatario infantil.

Es preciso, pues, postular para el cuento varios tipos de lector modelo; no olvidemos que el mismo Perrault proponía para sus cuentos una lectura abierta, si bien dentro de los límites impuestos por el significado literal de los textos y, en cierta medida, también por la enseñanza moral que emergía de ellos. En efecto, en los tiempos de Perrault los *Contes* estaban destinados tanto a los niños como a los adultos, y los códigos que regulaban el uso eran muy distintos en los dos casos. Lo que más impresiona en la introducción que Perrault antepone a sus relatos es precisamente el grado de conciencia crítica con el que propone la temática de la doble destinación.

En casi todas las versiones «clásicas» del cuento examinado notamos una análoga apertura a la multiplicidad de las interpretaciones: incluso cuando el lenguaje y el tono usados por el narrador indican claramente que se está diri-

giendo principalmente a un destinatario infantil (al cual, a través de su interpretación ingenua del texto, se lo invita a aprender la lección moral de manera unívoca y acrítica), es siempre posible percibir en el texto la presencia de otro destinatario modelo. Este último es el lector adulto, que puede ser interpelado por el texto tanto de manera directa, con el fin de activar un recorrido de lectura crítica alternativo de la lectura ingenua propuesta al niño (piénsese en el significado político de la versión de Tieck), como de manera más sutil, orientada a conquistar la complicidad del lector adulto y a establecer con él un diálogo que se desarrolla por encima de las cabezas de los destinatarios infantiles (como demuestran los guiños que Perrault hace a los lectores adultos sofisticados). A menudo, los diversos niveles de lectura no se excluyen, sino que, por el contrario, se refuerzan recíprocamente: por ejemplo, la lectura ingenua del cuento de Perrault (para la cual el cuento trata de un episodio de devoración, entendido en sentido literal y no metafórico) es indispensable para la versión adulta que ve en el cuento el relato de una violación (donde la devoración representa el acto sexual); a su vez, una interpretación psicoanalítica del texto implica necesariamente ambos niveles de lectura. Cada nueva interpretación se refugia en las anteriores y, en cierto sentido, las engloba.

Precisamente gracias a la disponibilidad que el cuento demuestra hacia los múltiples recorridos de lectura, la relación que el individuo establece con él no se agota en el tiempo sino que permanece viva durante todo el curso de su existencia. En efecto, más que otros géneros narrativos, el cuento estimula un uso de tipo personal, en virtud de las características específicas del género.

La apertura al uso, común a todos los cuentos entendidos como formas simples, es particularmente acentuada en *Caperucita roja*. *Caperucita roja* es, de manera absoluta, el cuento más explotado por los medios de comunicación,

más citado en la conversación cotidiana y más estudiado por los expertos del sector. Miremos donde miremos, él se presenta ante nosotros, asumiendo en cada oportunidad una fisonomía distinta, sometida a los fines más diversos: sátira política, artículos de costumbres, pornografía, publicidad, cine, etc.

Sin embargo, no se trata del cuento más popular o más amado: el índice Aarne-Thompson demuestra claramente que el cuento más difundido, además del provisto del mayor número de variantes, no es *Caperucita roja* sino *Cenicienta*.

Queda ahora por entender el motivo de la atracción que nuestro cuento ha ejercido desde siempre sobre la industria cultural. Una posible explicación del uso desenfrenado que se hace de él debe buscarse en la simplicidad iconográfica de *Caperucita roja*. Cualquier miembro de la cultura occidental, frente a un esbozo de dibujo en el que esté representada una niña con una caperuza roja, puede reconocer a la protagonista de nuestro cuento. No se puede decir lo mismo de otros personajes de los cuentos, no inmediatamente identificables.

La extremada simplicidad (iconográfica y narrativa) de *Caperucita roja* hace de esta última la más fácilmente reconocible de las historias, y por tanto la mejor asimilada, por lo menos en el ámbito de la cultura occidental. Como ya hemos sostenido antes, *Caperucita roja* es una unidad adquirida del bagaje enciclopédico de todo miembro de nuestra cultura, una macroestructura profundamente arraigada en el imaginario colectivo: de ello deriva su vulnerabilidad (o apertura) para el uso.

Refiriéndose a *Caperucita roja* se hace, pues, posible reducir situaciones complejas a su mínimo común denominador: a través de lo ya conocido se puede interpretar lo ignoto, asimilando esto último al esquema mental preexistente, de lo que deriva la impresión tranquilizadora de poder dominar intelectualmente un evento que, si es interpre-

tado en su especificidad y no en cuanto recurrencia de un tipo codificado, escaparía a la comprensión. En términos piagetianos, la asimilación prevalece sobre la acomodación. Pero de esta aproximación entre la estructura mental preexistente y la recurrencia específica puede surgir una intuición inédita, capaz de iluminar de una forma nueva tanto el tipo (el cuento arquetipo), como la recurrencia (la específica clave de lectura). Así, también el cuento se aprovecha del uso que se hace de él, enriqueciéndose de significados siempre nuevos que entrarán a formar parte de su identidad siempre cambiante.

Un ejemplo de cómo se puede usar *Caperucita roja* para interpretar un episodio de actualidad es el artículo de Dacia Maraini, aparecido en el *Corriere della Sera* del 13 de diciembre de 1991 y titulado *¡Cuidado!*: el artículo trata del episodio judicial de William Kennedy, y extiende el razonamiento a la condición de la víctima de una presunta violación que la cultura dominante, con la complicidad de los medios de comunicación de masas, transforma en cómplice consenciente del acto sexual. Para hacer más eficaz su mensaje (para aumentar el impacto comunicativo), la autora toma prestado el cuento de *Caperucita roja*, que (como antes en Perrault) se muestra como una óptima metáfora para una historia de violación. El proceso televisado en directo obliga a que los protagonistas del hecho asuman cada uno un papel bien preciso: el papel de la presunta víctima es muy claramente el de la Caperucita roja literaria, o sea, el de la que, al fin y al cabo, se ha merecido un poco su suerte. Como en el cuento de Perrault, prevalece en el proceso la moral tradicional («los viejos códigos de los abuelos y de los padres»). Hasta aquí, nada nuevo respecto de la tradicional asociación entre la devoración y la violación y el consiguiente mensaje admonitor dirigido a las «queridas niñitas».

Pero Maraini extiende el alcance de la metáfora para adecuarla al contexto contemporáneo. Si la acusadora se

encuentra, a su pesar, interpretando el papel de Caperucita roja, ¿quién es el lobo? No tanto el acusado, afirma implícitamente el artículo, como todo el aparato que rodea el proceso:

> La abuela-lobo, con su cofia adornada con encajes, sus dientes agudos, su sonrisa de vieja benévola y su corazón depredador no es otra que la televisión.
>
> (Maraini, 1991: 13)

He aquí que el cuento revela aspectos de la realidad no inmediatamente perceptibles y, al mismo tiempo, se enriquece con una enésima interpretación. Naturalmente esta interpretación será válida sólo en el ámbito de esta específica situación contingente o quizá también en otras que, conscientemente, retomen la conexión entre medios de comunicación de masas y el lobo disfrazado introducido por Maraini. Lo que aquí nos interesa más es la demostración de cómo nuestro cuento está continuamente llamado a ejercer la función de intérprete de situaciones ligadas a la experiencia real y de cómo se presta, acaso mejor que cualquier otro cuento, a estas manipulaciones.

La simplicidad estructural se combina, además, con la densidad semántica de *Caperucita roja*: como una estrella de neutrones, este cuento es (casi) infinitamente denso, o sea, interpretable de innumerables maneras. En efecto, en este sencillísimo texto encontramos una historia de violación, un relato admonitorio, un documento histórico, el retrato psicológico de una jovencita, y muchísimos otros niveles de contenido (véase: lecturas adultas del cuento). La unión de simplicidad y de densidad semántica determina el gran éxito de *Caperucita roja* como vehículo de contenidos secundarios respecto de su significado literal.

Debe repetirse, sin embargo, que no todas estas lecturas encuentran verificación en el texto mismo. Es verdad que el cuento favorece una utilización de tipo activo y creativo

y hemos planteado, además, la hipótesis de que está hecho precisamente para ser usado. Pero también el uso tiene sus límites, como demuestran las incongruencias presentes en la lectura químico-metalúrgica que Sermonti ha propuesto de nuestro cuento. Cuando Sermonti afirma que *Caperucita roja* es una metáfora de la conversión del cinabrio en mercurio puro, es muy libre de hacerlo en virtud de la extremada maleabilidad del cuento y de su disponibilidad para la manipulación. Sin embargo, hemos visto que su uso no resiste la prueba de la coherencia textual: si Caperucita roja-cinabrio se ha transformado en mercurio puro cuando se encontraba en la panza del lobo (en el horno), no se ve por qué deba seguir llevando su gorro rojo después de su conversión (el mercurio no es rojo). La libertad del destinatario no es ilimitada y, en un cierto punto, el uso choca con las exigencias de la interpretación.[1]

Es, pues, posible leer *Caperucita roja* en muchas claves diversas, la mayor parte de las cuales no tendrá nada que ver con la originaria finalidad del cuento.

Pero, mientras algunas de ellas pueden resultar convincentes, otras no pueden ser aceptadas ni siquiera como juego, en cuanto portadoras de ineliminables contradicciones internas.

El principio de coherencia aparece, pues, como la condición fundamental no sólo de la interpretación, sino también del uso de los textos. No puede decirse lo mismo del principio de economicidad del recorrido de lectura elegido: en ciertos casos puede demostrarse muy interesante poner a prueba hipótesis interpretativas poco económicas pero, precisamente por eso, creativas y estimulantes.

1. Sin embargo, es preciso añadir que la frontera entre uso e interpretación no es objetivamente individualizable, al tratarse de una discriminación típicamente cultural. Aquello que no es considerado como una interpretación aceptable en una determinada época puede serlo con posterioridad. Es así como el concepto de *intentio operis* choca con el de la identidad siempre cambiante del texto.

Hagamos la prueba de aplicar, por ejemplo, el esquema de la persecución descrita por Girard (1987) al cuento de *Caperucita roja*. Girard identifica algunos «estereotipos de la persecución» verificables en todos los documentos históricos que refieren episodios de persecuciones reales filtrados a través del punto de vista de los perseguidores mismos.

El primer estereotipo de la persecución afecta al contexto en el que se verifican los episodios de violencia colectiva en perjuicio de un chivo expiatorio; Girard observa cómo las persecuciones históricas se manifiestan en períodos de caos conflictivo en el interior del sistema social, es decir, cuando las normales estructuras diferenciadoras que componen una determinada cultura se disgregan (como sucede en la Europa medieval durante las epidemias de peste).

A un pequeño grupo se le atribuyen crímenes abominables (incesto, infanticidio, violación, profanación) que –en la mente de los perseguidores– están misteriosamente conectados con la actual situación de «indiferenciación de lo cultural». Se trata del segundo estereotipo de la persecución.

El tercer estereotipo afecta a la selección victimaria: los chivos expiatorios pertenecen generalmente a minorías étnicas, religiosas, culturales, etc., mal integradas en la sociedad en su contexto. A la víctima se le atribuyen rasgos físicos anómalos (los signos victimarios) que corresponderían a una anormalidad en el plano moral.

Girard sostiene que, al revés de lo que muchos consideran, los mitos tienen «sus raíces en violencias reales, contra víctimas reales» (Girard, 1987: 47). En otras palabras, el esquema de la persecución se encuentra intacto en muchos mitos, que sólo en una mirada muy superficial aparecen desprovistos de todo nexo con lo real. Al sostener este vínculo entre el mito y la realidad social que lo genera, Girard participa de la actual tendencia a leer los productos de la ficción como documentos históricos más que como obras

de arte pertenecientes a la esfera de la pura imaginación (véanse Darnton, Zipes).

El esquema especificado por Girard se demuestra perfectamente adecuado al mito de *Edipo* (situación de caos social y moral; crímenes atribuidos al chivo expiatorio: incesto y parricidio; signos victimarios: enfermedad de Edipo). En este punto nos sentimos tentados a aplicar el mismo esquema a *Caperucita roja*, partiendo del presupuesto (a decir verdad muy discutible) de que el cuento no es más que una degeneración profana del mito. Visto desde esta luz, nuestro cuento podría ser interpretado como una historia de persecución (en perjuicio del lobo) referida según la perspectiva de los perseguidores:

1) «Indiferenciación»: la floresta del cuento ha sido definida varias veces como el lugar en el que desaparecen todas las diferenciaciones que habitualmente existen en lo social, además de todas las leyes y tabúes que guían la existencia cotidiana. El hecho de que la vicisitud se desarrolle principalmente en una floresta puede ser entendido como una metáfora de la situación de caos social y moral que es la condición primordial de toda persecución.

2) Crímenes atribuidos a la víctima: violación de una vieja y de una niña, homicidio e infanticidio.

3) Signos victimarios: orejas, ojos, brazos, piernas y dientes extraordinariamente grandes. Piénsese además en los rasgos generalmente atribuidos a los monstruos en la mitología, identificados por Mircea Eliade e incluidos por Girard en la categoría de los signos victimarios: aspecto bestial, tendencia a metamorfosearse en animales (véase: licantropía) y a disfrazarse de mujer, anomalías físicas, comportamiento sexual excesivo y aberrante.

Está claro que esta definición parece hecha a propósito para el lobo del cuento. Visto desde esta luz, el lobo resulta ser la víctima de una sistemática campaña persecutoria, o

sea, el símbolo de la minoría maltratada a causa de su diversidad física y cultural. Los que narran el cuento son los esbirros, los que detentan el poder que –más o menos conscientemente– para alejar la atención pública de los problemas reales que amenazan a la sociedad se inventan un cómodo chivo expiatorio al que atribuir los delitos más horrendos. En la versión grimmiana, además, la persecución llega a sus lógicas conclusiones: a la descripción de la tortura (grandes piedras en el estómago) y de la muerte del chivo expiatorio.

Evidentemente, basta aproximarse al texto con una actitud de «aguda desconfianza» (Girard, 1987: 63) hacia la buena fe del narrador para trastrocar totalmente su sentido literal. En efecto, nosotros asumimos una actitud suspicaz similar cada vez que consideramos que la credibilidad del emisor es discutible. Queda por ver si este dispendio de energías interpretativas es legítimo (o, al menos, útil) en el caso de *Caperucita roja*.

Una de las reglas fundamentales de la cooperación interpretativa en los textos de ficción es que, salvo prueba (o sospecha) de lo contrario, se dé por descontada la buena fe del narrador. A falta de otras fuentes que le permitan poner a prueba el valor de verdad de las aseveraciones del texto, el lector acepta pacíficamente que el narrador no está mintiendo, a menos que sea el texto mismo el que le sugiera semejante hipótesis (véase: Todorov, 1970, sobre el papel del narrador intradiegético en la literatura fantástica).

La lectura de *Caperucita roja* en clave persecutoria responde sólo a dos de las tres condiciones de la interpretación enumeradas por Eco (1990): carece de contradicciones internas, remite a una única clase de causas y no a una serie diferente de causas diversas, pero no es ciertamente la interpretación más económica del texto.

No se trata, pues, de interpretación, sino de uso del texto. Sin embargo, esta lectura no debe ser totalmente descartada, aunque no sea más que por el estímulo creativo que

ofrece para sucesivas reescrituras del cuento clásico. En efecto, la idea del lobo como símbolo de lo «diverso» injustamente perseguido aflora en algunas de las reescrituras de *Caperucita roja*: piénsese en la versión de Fetscher (1972), en la de Terzoli y Vaime (1978) y en la sátira de Phillips (1940). Se verifica el fenómeno, antes descrito, del uso del texto que desemboca en la reescritura. Es suficiente interrogar al cuento clásico a partir de una óptica original (por ejemplo, suponiendo que se somete a los fines ideológicos del narrador) para que ésta revele toda una serie de significados ajenos al recorrido de lectura preferencial alentado por el texto mismo (es un poco lo que hoy hacemos nosotros al aproximarnos a textos como *Cappuccetto Rosso nell'Africa Orientale* (*Caperucita roja en el África oriental*). El siguiente paso consiste en desenganchar se decididamente del texto original para proseguir en dirección a la creación autónoma: en este caso, el cuento hace de mero estímulo para la elaboración literaria, al igual que los demás textos que juntos constituyen el bagaje enciclopédico del autor. La libertad del destinatario es ilimitada precisamente en cuanto el valor de su creación está totalmente desenganchado del texto en el cual se ha inspirado.

6. Apéndice

1) Versión oral (Darnton, 1984): *La fiaba della nonna* (*El cuento de la abuela*)

Érase una mujer que había hecho el pan, y dijo a su niña: «Ve a llevar una buena hogaza caliente y una botella de leche a la abuela».

La niña se puso inmediatamente en marcha. En un cruce encontró al lobo, que le preguntó: «¿Adónde vas?».

«Llevo una buena hogaza caliente y una botella de leche a mi abuela.»

«¿Qué camino tomas?», preguntó el lobo. «¿El de las agujas o el de los alfileres?»

«El de las agujas», respondió la niña.

«¡Bien! Yo tomo el de los alfileres.»

La niña se divirtió recogiendo agujas; y el lobo llegó a casa de la abuela, la mató, puso un poco de su carne en la artesa y una botella de sangre junto al fregadero. La niña llegó y golpeó a la puerta.

«Abre la puerta», dijo el lobo. «Está cerrada con una brizna de paja mojada.»

«Buenos días, abuela, te he traído una buena hogaza caliente y una botella de leche.»

«Ponla en la artesa, mi niña. Coge un poco de la carne que está allí dentro y una botella de vino que está al lado del fregadero.»

Mientras comía, una gatita decía: «¡Puf! ¡Qué puerca...! ¡Se come la carne y se bebe la sangre de la abuela!».

«Desvístete, mi niña», dijo el lobo, «y métete en la cama junto a mí.»

«¿Dónde pongo el delantal?»

«Échalo al fuego, mi niña, ya no lo necesitarás.»

Y para cada prenda, el corsé, el vestido, la falda y las medias, la niña le preguntaba dónde ponerlos, y el lobo le respondía: «Échalos al fuego, mi niña, ya no los necesitarás».

Cuando estuvo en la cama, la niña dijo: «¡Oh, abuela, qué peluda eres!».

«Es para calentarme mejor, mi niña.»

«¡Oh, abuela, qué uñas tan largas tienes!»

«Es para rascarme mejor, mi niña.»

«¡Oh, abuela, qué hombros tan grandes tienes!»

«Es para llevar mejor los haces de leña, mi niña.»

«¡Oh, abuela, qué orejas tan grandes tienes!»

«Es para oírte mejor, mi niña.»

«¡Oh, abuela, qué nariz tan grande tienes!»

«Es para oler mejor el tabaco, mi niña.»

«¡Oh, abuela, qué boca tan grande tienes!»

«Es para comerte mejor, mi niña.»

Y se la comió.

2) Perrault: *Le Petit Chaperon Rouge (Caperucita roja)*

Érase una vez en una aldea una niña, la más bonita que jamás se haya visto; su mamá la amaba con locura, y lo mismo le sucedía a su abuela. La buena mujer le había hecho hacer una caperucita roja: y le quedaba tan bien que ahora todos la llamaban Caperucita roja.

Su mamá un día hizo unas tortas y cuando estuvieron cocidas le dijo:

–¿Por qué no vas a ver cómo está la abuela? Me han dicho que no se sentía bien; llévale una torta y este tarro de mantequilla.

Caperucita roja partió inmediatamente para ir a casa de la abuela, que habitaba en otro pueblecito. Atravesando un bosque, se encontró con ese tipejo del Lobo, que sintió

grandes deseos de comérsela; pero no se atrevía a hacerlo, porque allí en la floresta había algunos leñadores. Le preguntó adónde iba; la pobre niña, que no sabía cuán peligroso es detenerse a escuchar a un lobo, le respondió:

–Voy a ver a mi abuela, y a llevarle una torta con un tarro de mantequilla que le manda mi mamá.

–¿Vive muy lejos? –preguntó el Lobo.

–Oh, sí –respondió Caperucita roja–, está allá abajo, pasando aquel molino que se ve desde aquí, allá al fondo, en la primera casita del pueblo.

–¡Bien! –dijo el Lobo–, iré a verla también yo; tomaré por este camino y tú ve por aquél; ¡veremos quién llega antes!

El Lobo se puso a correr a más no poder por aquel camino, que era el más corto, y la niña fue despacio por el camino más largo, divirtiéndose recogiendo avellanas, corriendo detrás de las mariposas, y haciendo ramilletes con todas las flores que encontraba por el sendero.

El Lobo no tardó mucho en llegar a la casa de la abuela; llamó a la puerta: ¡toc, toc!

–¿Quién es?

–Soy tu nietecita, Caperucita roja –dijo el Lobo imitando su voz–, que viene a traerte una torta y un tarro de mantequilla que te manda mamá.

La buena abuelita, que estaba en la cama un poco indispuesta, le gritó:

–¡Tira del picaporte y la puerta se abrirá!

El Lobo tiró del picaporte y la puerta se abrió. Entonces se arrojó sobre la buena mujer y la devoró de un bocado, puesto que hacía más de tres días que no comía. Luego cerró otra vez la puerta y fue a meterse en la cama de la abuela, esperando la llegada de Caperucita roja, que vino poco después y llamó a la puerta: ¡toc, toc!

–¿Quién es?

Caperucita roja, que oyó el vozarrón del Lobo, al principio tuvo miedo; pero luego, pensando que quizá la abuela estaba resfriada, respondió:

–Soy tu nietecita, Caperucita roja, que viene a traerte una torta y un tarro de mantequilla que te manda mamá.

El Lobo le gritó, suavizando un poco la voz:

–¡Tira del picaporte y la puerta se abrirá!

Caperucita roja tiró del picaporte y la puerta se abrió. El Lobo, al verla entrar, le dijo, escondiéndose bajo las mantas:

–Pon la torta y el tarro de mantequilla en la artesa, y ven a la cama conmigo.

Caperucita roja se desvistió y fue a meterse en la cama, y allí se quedó asombrada al ver cómo estaba hecha su abuela, cuando estaba desnuda; entonces le dijo:

–¡Abuelita, qué brazos tan largos tienes!

–¡Es para abrazarte mejor, mi niña!

–¡Abuelita, qué piernas tan largas tienes!

–¡Es para correr mejor, mi niña!

–¡Abuelita, qué orejas tan grandes tienes!

–¡Es para oírte mejor, mi niña!

–¡Abuelita, qué ojazos tan grandes tienes!

–¡Es para verte mejor, mi niña!

–¡Abuelita, qué dientes más largos tienes!

–¡Es para comerte mejor!...

Y, así diciendo, el pérfido Lobo se lanzó sobre la pobre Caperucita roja y se la comió.

MORALEJA

Aquí se ve que los niños, y aún más las bonitas
niñas, tan bien hechas, bellas y agraciadas,
hacen mal al escuchar a personas no confiables,
porque siempre hay un Lobo que se las puede comer.
Digo un Lobo porque no todos los lobos
son de una especie, y los hay astutos
que, en silencio y con dulces cumplidos,
persiguen a las imprudentes
hasta sus casas. ¡Ay, precisamente éstos
son los lobos más insidiosos y funestos!

3) Grimm: *Rotkäppchen (Caperucita roja)*

Érase una vez una bonita muchachita; con sólo verla todos la querían mucho, y especialmente su abuela, que ya no sabía qué regalarle. Una vez le regaló una caperucita de terciopelo rojo, y, puesto que le quedaba tan bien que ya no quiso llevar ninguna otra, siempre la llamaban Caperucita roja. Un día su madre le dijo:

–Ven, Caperucita roja, aquí tienes un trozo de torta y una botella de vino; llévaselos a tu abuela. Está débil y enferma y con esto se recuperará. Ponte en camino antes de que haga demasiado calor; y, cuando estés fuera, pórtate bien, no salgas del camino; si no, te caerás y romperás la botella y la abuela se quedará con las manos vacías. Y, cuando entres en su habitación, no te olvides de decirle buenos días en vez de curiosear por todos los rincones.

–Así lo haré –le dijo Caperucita roja a su mamá y le dio la mano.

Pero la abuela vivía fuera, en el bosque, a media hora de la aldea. Y, cuando llegó al bosque, Caperucita roja encontró al lobo. Pero no sabía que era una bestia tan mala y no tuvo miedo.

–Buenos días, Caperucita roja –le dijo.

–Gracias, lobo.

–¿Adónde vas tan temprano, Caperucita roja?

–A casa de la abuela.

–¿Qué llevas bajo el delantal?

–Vino y un trozo de torta: ayer cocimos el pan; así la abuela, que está débil y enferma, se alegrará un poco y se mejorará.

–¿Dónde vive tu abuela, Caperucita roja?

–A un buen cuarto de hora desde aquí, en el bosque, bajo las tres grandes encinas; allá está su casa, debajo de la mancha de avellanos, como ya sabrás –dijo Caperucita roja.

El lobo pensaba: «Esta niña tiernecita es un rico bocado y será más sabrosa que la vieja; si eres astuto, las atraparás a

las dos». Hizo parte del camino junto a Caperucita roja, y luego le dijo:

–¿Ves, Caperucita roja, cuántas hermosas flores? ¿Por qué no miras en torno? ¡Creo que ni siquiera oyes cómo cantan los pajarillos! ¡Vas muy seria, como si fueras a la escuela, y el bosque es tan alegre!

Caperucita roja levantó la vista y, cuando vio los rayos del sol danzando a través de los árboles, y todo en torno lleno de flores, pensó: «Si llevo a la abuela un buen ramo fresco, le agradará; es tan temprano, que aún llegaré a tiempo». Desde el sendero corrió al bosque en busca de flores. Y, cuando había cogido una, creía que más allá había otra más hermosa y corría hacia ella y se adentraba cada vez más en el bosque.

Pero el lobo fue de prisa a la casa de la abuela y llamó a la puerta.

–¿Quién es?

–Caperucita roja, que te trae vino y un trozo de torta; abre.

–Alza el picaporte –gritó la abuela–, yo estoy demasiado débil y no puedo levantarme.

El lobo alzó el picaporte, la puerta se abrió de par en par y, sin mediar palabra, fue derecho a la cama de la abuela y se la tragó. Luego se puso su camisón y la cofia, se metió en la cama y echó las cortinas.

Pero Caperucita roja había vagado en busca de flores y, cuando había recogido tantas que ya no podía ni llevarlas, se acordó de la abuela y se encaminó a su casa. Se asombró de que la puerta estuviera abierta de par en par y al entrar en la habitación tuvo una impresión tan extraña que pensó: «¡Oh, Dios mío, qué miedo! ¡Y habitualmente me siento tan a gusto en casa de la abuela!». Exclamó:

–¡Buenos días! –pero no obtuvo respuesta. Entonces se acercó a la cama y separó las cortinas: la abuela estaba acostada, con la cofia bajada sobre la madeja, y tenía un aspecto extraño.

–¡Oh, abuela, qué orejas tan grandes tienes!
–Para oírte mejor.
–¡Oh, abuela, qué ojos tan grandes tienes!
–Para verte mejor.
–¡Oh, abuela, qué manos tan grandes tienes!
–Para cogerte mejor.
–Pero, abuela, ¡qué boca tan espantosa tienes!
–Para devorarte mejor.

E inmediatamente el lobo saltó de la cama y se tragó a la pobre Caperucita roja.

Saciado su apetito, volvió a meterse en la cama, se durmió y comenzó a roncar sonoramente. Justo entonces pasó por allí delante el cazador y pensó: «¡Cómo ronca la vieja! Será mejor que eche una ojeada; podría estar mal». Entró en la habitación y, acercándose a la cama, vio al lobo.

–Aquí estás, viejo impenitente –dijo–; hace rato que te busco.

Iba a apuntar la escopeta, pero se le ocurrió que el lobo podría haberse comido a la abuela y que aún podría salvarla; no disparó, sino que cogió unas tijeras y empezó a cortar la panza del lobo dormido. Después de dos cortes, vio brillar la caperucita roja, y después de otros dos la niña saltó fuera gritando:

–¡Qué miedo he tenido! ¡Qué oscuro era el vientre del lobo!

Luego salió fuera también la vieja abuela, todavía viva, aunque respiraba con dificultad. Y Caperucita roja corrió a buscar dos grandes piedras, con las que llenaron la panza del lobo; y cuando éste se despertó intentó escapar, pero las piedras eran tan pesadas que inmediatamente cayó al suelo y murió.

Los tres estaban contentos: el cazador despellejó al lobo y se llevó la piel; la abuela se comió la torta y se tomó el vino que había llevado Caperucita roja, y se reanimó; pero Caperucita roja pensaba: «Nunca jamás correrás sola por el bosque, lejos del sendero, cuando mamá te lo ha prohibido».

Cuentan también que una vez Caperucita roja llevaba de nuevo una torta a su vieja abuela, y otro lobo quiso inducirla a que se desviara. Pero Caperucita roja se cuidó bien de hacerlo y fue derecho por su camino, y dijo a la abuela que había encontrado al lobo, que la había saludado, pero la había mirado mal.

–Si no hubiésemos estado sobre el camino público me habría comido.

–Ven –dijo la abuela–, cerremos la puerta, para que no entre.

Poco después el lobo golpeó y gritó:

–Abre, abuela, soy Caperucita roja, te traigo la torta.

Pero ellas, silenciosas, no abrieron; entonces Cabeza Gris ganduleó un poco en torno a la casa y al fin saltó sobre el tejado, a la espera de que Caperucita roja, al atardecer, emprendiera el camino de regreso; la seguiría a hurtadillas, para comérsela en la oscuridad. Pero la abuela se dio cuenta de lo que tramaba. Frente a la casa había una gran tina de piedra, y le dijo a la niña:

–Coge el cubo, Caperucita roja. Ayer he cocido unas salchichas. Lleva a la tina el agua en que han hervido.

Caperucita roja llevó el agua, a fin de que la gran tina estuviera bien llena. Entonces el perfume de las salchichas llegó a la nariz del lobo, que empezó a oler y a atisbar hacia abajo, y al fin alargó tanto el cuello que ya no pudo contenerse y comenzó a resbalar: y resbaló desde el techo justo hasta la gran tina y se ahogó. En cambio, Caperucita roja volvió a casa muy contenta y nadie le hizo daño.

Bibliografía

Nota bibliográfica: las citas en el texto se refieren a las últimas ediciones recogidas en la bibliografía.

AA.VV.

1969 *L'analisi del racconto*, Milán, Bompiani (5.ª ed., 1990).

1980 *Tutto è fiaba*, Milán, Emme Edizioni.

1983 *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi.

1983b *Interazione, dialogo, convenzioni: il caso del testo drammatico*, Bolonia, CLUEB.

ARIÉS, Philippe

1960 *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, París, Plon (trad. cast.: *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, Madrid, Taurus, 1987).

ARIÉS, Philippe; DUBY, Georges (a cargo de)

1986 *Histoire de la vie privée. IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, París, Seuil.

BETTELHEIM, Bruno

1976 *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Nueva York, Knopf (trad. cast.: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 11.ª ed., 1992).

CARTER, Angela

1990 *The Virago Book of Fairy Tales*, Londres, Virago.

CELATI, Gianni

1975 *Finzioni occidentali*, Turín, Einaudi (ed. de 1986).

COOK, Elizabeth
1974 *Mito e fiaba per i bambini d'oggi*, Florencia, La Nuova Italia.

CORTI, Maria
1976 *Principi della comunicazione letteraria*, Milán, Bompiani (5.ª ed., 1990).

DARNTON, Robert
1984 *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, Nueva York, Basic Books Inc.

DELARUE, Paul
1957 *Le conte populaire français*, París, Erasme.

DENTI, Roberto
1972 *I bambini leggono*, Turín, Einaudi.

ECO, Umberto
1962 *Opera aperta*, Milán, Bompiani (6.ª ed., 1988) (trad. cast.: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 3.ª ed., 1990).
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milán, Bompiani (10.ª ed., 1987) (trad. cast.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1991).
1978 *Il superuomo di massa*, Milán, Bompiani (3.ª ed., 1986).
1979 *Lector in fabula*, Milán, Bompiani (4.ª ed., 1989) (trad. cast.: *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987).
1983 *Esercizi di stile* (tr. it.), Turín, Einaudi.
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Bompiani.

FAETI, Antonio
1977 *Letteratura per l'infanzia*, Florencia, La Nuova Italia.
1991 «Poveri bambini senza orchi e babau», *Corriere della Sera*, 30.11.1991 (pág. 5).

FETSCHER, Iring
1972 *Wer hat Dornröschen wachgeküsst? Das Märchen-Verwirrbuch*, Hamburgo, Claasen.

FREUD, Sigmund
1919 «Das Unheimliche», *Imago*, vol. 5 (trad. cast.: *Lo siniestro*, Barcelona, Orbis, 1988).

FROMM, Erich
1957 *The Forgotten Language: an Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*, Nueva York, Grove.

FRYE, Northrop
1957 *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press (trad. cast.: *El camino crítico*, Madrid, Taurus, 1986).

GADAMER, Hans Georg
1960 *Wahrheit und Methode*, Tubinga, Mohr (trad. cast.: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 4.ª ed., 1991).

GATTO-TROCCHI, C.
1972 *La fiaba italiana di magia. Ipotesi di ricerca semiologica*, Roma, Bulzoni.

GENETTE, Gérard
1972 *Figures III*, París, Seuil (trad. cast.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989).

GENETTE, Gérard; TODOROV, Tzvetan (a cargo de)
1986 *Théorie des genres*, París, Seuil.

GIRARD, René
1982 *Le bouc émissaire*, París, Grasset & Fasquelle (trad. cast.: *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986).

HITLER, Adolf
1939 *Mein Kampf* (trad. cast.: *Mi lucha*, Barcelona, Editors, 1984).

HOLUB, Robert (a cargo de)
1989 *Teoria della ricezione*, Turín, Einaudi.

JOLLES, André
1930 *Einfache Formen*, Tubinga, Niemeyer.

KAYSER, Wolfgang
1970 «Qui raconte le roman?», en *Poétique 4*.

LANG, Andrew
1889 *The Blue Fairy Book*, Londres, Longmans, Green & Co.

LEVORATO, Maria Chiara
1988 *Racconti, storie e narrazioni*, Bolonia, Il Mulino.

LOTMAN, Jurij
1970 *Struktura chudozestvennogo teksta*, Moscú (trad. cast.: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988).

LÜTHI, Max
1947 *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Berna, Francke.

MARAINI, Dacia
1991 «Attente a voi», *Corriere della Sera*, 13.12.1991, (pág. 13).

MARCHESE, Angelo
1978 *Dizionario di retorica e stilistica*, Milán, Mondadori (trad. cast.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 3.ª ed., 1991).

MUSATTI, Cesare
1987 *Chi ha paura del lupo cattivo?*, Milán, Editori Riuniti.

ONG, Walter
1982 *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, Londres y Nueva York, Methuen.

PEIRCE, Charles Sanders
1931-1935 *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press (trad. cast.: *Obra lógico-semiótica*, Madrid, Taurus, 1987).

PRINCE, Gerald
1973 «Introduction à l'étude du narrataire», en *Poétique 14*.

PROPP, Vladimir
1928 *Morfologija skazki*, Leningrado, Academia (trad. cast.: *Morfología del cuento*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1985).
1946 *Istoriceskie korni volsebnoj skazki* (trad. cast.: *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 5.ª ed., 1986).

PUGLIATTI, Paola
1985 *Lo sguardo nel racconto*, Bolonia, Zanichelli (5.ª ed., 1989).

RITZ, Hans
1985 *La storia di Cappuccetto Rosso*, Génova, ECIG.

RODARI, Gianni
1973 *Grammatica della fantasia*, Turín, Einaudi (trad. cast.: *Gramática de la fantasía*, Barcelona, Alforna, 2.ª ed., 1989).

RORTY, Richard
1982 *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

SAINTYVES, P.
1923 *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, París, Nourry.

SCHOLES y KELLOGG
1966 *The Nature of Narrative*, Nueva York, Oxford University Press.

SERMONTI, Giuseppe
1986 *Fiabe di luna*, Milán, Rusconi.
1989 *Le fiabe del sottosuolo*, Milán, Rusconi.

SEUNG, Ok-Ryen
1971 *Psychopédagogie du conte*, París, Fleurus.

SOLINAS DONGHI, Beatrice
1976 *La fiaba come racconto*, Venecia, Marsilio.

SORIANO, Marc
1968 *Les contes de Perrault*, París, Gallimard.
1975 *Guide de la littérature pour la jeunesse*, París, Flammarion.

THOMPSON, Stith
1946 *The Folktale*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston Inc.; reimpresión de University of California Press, 1977.

TODOROV, Tzvetan
1970 *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil.

TOLKIEN, J. R. R.
1964 *Tree and Leaf*, Londres, George Allen & Unwin Ltd.

VERDIER, Yvonne
1978 «Grand-mères, si vous saviez: le petit chaperon rouge dans la tradition orale», *Cahiers de littérature orale*, 4.

ZIPES, Jack
1983 *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, South Hadley, Bergin & Garvey.
1986 *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Nueva York, Methuen.
1988 *The Brothers Grimm. From Enchanted Forests to the Modern World*, Londres, Routledge.

Versiones de *Caperucita Roja*

DELARUE, Paul
1957 «Le Petit Chaperon Rouge», en *Le conte populaire français*, vol. I, París, Erasme, págs. 373-374.

DARNTON, Robert
1988 «La fiaba della nonna», en *Il grande massacro dei gatti*, Milán, Adelphi, págs. 19-21.

PERRAULT, Charles (1697)
1941 «Le Petit Chaperon Rouge», en *Contes de ma mère l'Oye*, Milán, Signorelli (trad. cast.: *Caperucita Roja*, Barcelona, Toray, 8.ª ed., 1990).

SAMBER, Robert (1729)
1983 «The Little Red Riding Hood», en Zipes, South Hadley, Bergin & Garvey, págs. 73-76.

ANÓNIMO ESTADOUNIDENSE (1796)
1983 «The Story of Little Red Riding Hood», en Zipes, South Hadley, Bergin & Garvey, págs. 77-80.

TIECK, Ludwig (1800)
1828 «Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens»: Eine Tragödie, en *Schriften*, Berlín, Reimer.

ANÓNIMO BRITÁNICO (1801)
1983 «The Wolf-King; or Little Red-Riding Hood: An Old Woman's Tale», en Zipes, South Hadley, Bergin & Garvey, págs. 117-122.

GRIMM, Jacob y Wilhelm (1812)
1958 «Rotkäppchen», en *Kinder-und Hausmärchen*, Munich y Hamburgo, Ellermann (trad. cast.: *Caperucita Roja*, Barcelona, Editors, 1986).

STODDARD, Richard Henry (1864)
1983 «The Story of Little Red Riding Hood», en Zipes, South Hadley, Bergin & Garvey, págs. 149-164.

LANG, Andrew (1889)
1889 «Little Red Riding Hood», en *The Blue Fairy Book*, Londres, Longmans, Green & Co., págs. 51-53 (5.ª ed.: 1891).

RINGELNATZ, Joachim (1924)
1924 «Kuttel Daddeldu erzählt seinen Kindern das Märchen vom Rotkäppchen», en *Kuttel Daddeldu*, Munich, Wolff.

GROSS, Milt (1926)
1983 «Sturry from Rad Ridink Hoot», en Zipes, South Hadley, Bergin & Garvey, pág. 185.

MARE, Walter de la (1927)
1983 «Red Riding Hood», en Zipes, South Hadley, Bergin & Garvey, págs. 187-193.

LODOLINI, Armando (1936)
1936 *Cappuccetto Rosso nell'Africa Orientale*, Bolonia, Cappelli.

THURBER, James (1939)
1983 «The Little Girl and the Wolf», en Zipes, South Hadley, Bergin & Garvey, pág. 209.

PHILLIPS, H. I. (1940)
1983 «Little Red Riding Hood as a Dictator Would Tell It», en Zipes, South Hadley, Bergin & Garvey, págs. 211-216.

STORR, Catherine (1955)
1955 «Little Polly Riding Hood», en *Clever Polly and the Stupid Wolf*, Londres, Faber & Faber.

FETSCHER, Iring (1972)
1972 «Rotschöpfen und der Wolf», en *Wer hat Dornröschen wachgeküsst? Das Märchen-Verwirrbuch*, Hamburgo, Claasen.

MERSEYSIDE STORY COLLECTIVE (1972)
1983 «Red Riding Hood», en Zipes, South Hadley, Bergin & Garvey, págs. 239-244.

ANÓNIMO (1974)
1976 *C. Perrault. Cappuccetto Rosso*, Milán, AMZ.

TERZOLI, Italo, y VAIME, Enrico (1974)
1974 «Il lupo buono», en *Le favole comiche*, Milán, Bietti.

RACKHAM, Arthur (1978)
1978 «Little Red Riding Hood», en *The Arthur Rackham Fairy Book*, Londres, George Harrap & Co.

GUARNIERI, Rossana (1979)
1979 «Cappuccetto Rosso», en *I capolavori della fiaba. Grimm*, Milán, AMZ.

MUNARI, Bruno, y AGOSTINELLI, Enrica (1981)
1981 *Cappuccetto Rosso Verde Giallo Blu e Bianco*, Turín, Einaudi.

ROSS, Tony (1978)
1981 *Little Red Riding Hood*, Londres, Penguin.

CARTER, Angela (1979)
1981 «The Company of Wolves», en *The Bloody Chamber*, Londres, Penguin (8.ª ed., 1987).

JOHNSON, A. E. (1982)
1982 «Little Red Riding Hood», en *Perrault's, Complete Fairy Tales*, Londres, Penguin.

SABA SARDI, Francesco (1983)
1983 «Cappuccetto Rosso», en *Le più belle fiabe di Perrault*, Milán, Mondadori.

TARO, Oda (1984)
1984 *Cappuccetto Rosso*, Turín, Dami.

PAZZI SKALL, Elena (1984)
1984 *Cappuccetto Rosso* (trad. del inglés), Milán, Mondadori (libro ilustrado).

CLAUS, Uta; KUTSCHERA, Rolf (1984)
1984 «Ein Typ erzählt Rotkäppchen», en *Total Tote Hose*, Francfort, Eichborn.

AVESINI, Alba (1986)
1986 *Cappuccetto Rosso*, Milán, Mondadori (cartoné).

BRIGGS, Raymond (1986)
1986 «Little Red Riding Hood», en *The Fairy Tale Treasury*, Hamish Hamilton.

GALDONE, Paul (1987)
1987 *Little Red Riding Hood*, Londres, Heinemann.

MARSHALL, James (1987)
1987 *Red Riding Hood*, Londres, Collins.

LUGHI, Giulio (1987)
1987 *Cappuccetto Rosso* (trad. del alemán), Trieste, E. L.

LAWRENCE, Ann (1988)
1988 «Little Red Cap», en *Tales from Perrault*, Oxford University Press.

CORRIN, Sara y Stephen (1988)
1988 «Little Red Riding Hood (Little Redcap)». En *The Faber Book of Favourite Fairy Tales*, Londres, Faber & Faber.

DALMAIS, Anne-Marie (1988)
1988 «Cappuccetto Rosso», en *Cappuccetto Rosso e altre fiabe*, Milán, Mondadori.

PASTACALDI, Lucia (a cargo de) (1988)
1988 «Cappuccetto Rosso», en *Cappuccetto Rosso e altre fiabe*, Florencia, Nardini.

ANÓNIMO (1989)
1989 *Cappuccetto Rosso* (colección «Scopri la fiaba»), Milán, AMZ.

BELTRAMI, Serena (1989)
1989 *Cappuccetto Rosso*, Milán, Mondadori.

ANÓNIMO (1989)
1989 *Cappuccetto Rosso* (colección «Fiabe di sempre»), Legnano, Nuova Edibimbi.

PIUMINI, Roberto (1990)
1990 *La ballata di Cappuccetto Rosso*, Trieste, E. Elle.

ANÓNIMO (1990)
1990 *J. Grimm. Cappuccetto Rosso* (colección primavera), Ozzano Emilia, Bolonia, Malipiero.

BEAU, Annie (1992)
1992 *Le petit Chaperon Rouge dans le bois*, París, Hachette Deux Coqs d'Or.

HÉRON, Jean-Olivier (1992)
1992 *Après la fin du Petit Chaperon Rouge*, París, Albin Michel/Gulf Stream.